

Daniele Azambuja de Borba Cunha

**UNE ANALYSE DE LA PRÉSENCE DU DOUBLE
DANS *LES BONNES* DE JEAN GENET**

Porto Alegre

2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS DE LITERATURA
LITERATURAS FRANCESA E FRANCÓFONAS

**UNE ANALYSE DE LA PRÉSENCE DU DOUBLE
DANS *LES BONNES* DE JEAN GENET**

Daniele Azambuja de Borba Cunha

Prof^a Dra. Henriete Karam
Orientadora

Dissertação de Mestrado em Literaturas Francesa e Francófonas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre
2012

Dedico este trabalho ao Pablo, aos meus pais, Jardel e Adriana, e ao meu irmão, Jardel.

Agradeço

À minha orientadora, professora Henriete Karam, pelas valiosas observações, pelo empenho em me auxiliar ao longo da escrita da dissertação e pelos ensinamentos no mestrado;

Ao professor Robert Ponge, por tudo que tem me ensinado desde a graduação, pela dedicação e pela disponibilidade em contribuir nas minhas dúvidas e dificuldades, pela determinação em enriquecer a aprendizagem de seus alunos;

À professora Rosa Graça, pelo entusiasmo na divulgação da língua francesa e na formação dos novos professores, pelos conselhos e pela oportunidade que me deu de iniciar na carreira de professor;

Ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS, pela assistência durante a realização do curso;

Ao CNPq, pela concessão de bolsa de estudos;

Às minhas colegas do projeto *Pequeno Glossário das dificuldades de compreensão e de tradução do francês em português*, pela parceria de trabalho, pelas experiências que vivemos juntas e pelo compartilhamento de dúvidas e de ideias;

Aos meus amigos, pelos momentos agradáveis que foram essenciais durante a escrita desta dissertação;

Ao Pablo, pela companhia, pelo apoio, pela paciência e pelo incentivo ao longo de todo este processo;

Ao meu irmão, pela amizade de toda a vida;

Aos meus pais, por serem grandes exemplos para mim, por estarem ao meu lado e me darem suporte em todas as minhas decisões, por me mostrarem desde cedo a importância da educação e por serem verdadeiros amigos.

RÉSUMÉ

Le présent mémoire a pour objectif principal d'analyser la présence du double dans *Les Bonnes*, pièce de Jean Genet publiée en 1947. Pour ce faire, la méthodologie que j'emploie consiste, initialement, en une brève présentation de la vie et de l'œuvre de l'écrivain référencé ci-dessus, ainsi qu'en une contextualisation synthétique de l'époque à laquelle la pièce a été produite. Ensuite, je passe à l'analyse proprement dite, où j'étudie d'abord les divers éléments qui composent la pièce, comme l'intrigue, le paratexte, l'espace, le temps, les objets, les personnages et les relations qui s'établissent entre ces derniers. Finalement dans cette analyse de la pièce, j'explore les possibilités de manifestation du double dans *Les Bonnes*, en soulignant quelques aspects importants qui, recensés lors de l'analyse, subsidient la lecture de la pièce qui est proposée dans ce mémoire. Le dernier chapitre porte sur un autre domaine, celui des difficultés de compréhension et de traduction du français. Il comprend une brève comparaison entre des extraits du texte original et leur traduction en portugais européen qui est accompagnée d'une réflexion sur les difficultés qui peuvent s'imposer dans le processus de traduction et les solutions trouvées par le traducteur pour résoudre ces problèmes, tâche qui s'insère dans les activités réalisées par un groupe de recherche de l'institut des lettres de l'UFRGS sur les difficultés de compréhension et de traduction du français en portugais.

MOTS-CLEFS: *Les Bonnes*, Jean Genet, double, personnages, difficultés de traduction.

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo principal analisar a presença do duplo na peça *Les Bonnes*, de Jean Genet, publicada em 1947. Para tanto, a metodologia que emprego consiste, inicialmente, na breve apresentação da vida e da obra do referido autor, bem como na sintética contextualização da época em que a obra foi produzida. Depois disso, passo à análise propriamente dita, em que estudo, no primeiro momento, os diversos elementos que compõem a peça, como a intriga, o paratexto, o espaço, o tempo, os objetos, os personagens e as relações que se estabelecem entre estes últimos. Por fim nessa análise da peça, exploro as possibilidades de manifestação do duplo em *Les Bonnes*, apontando alguns aspectos importantes que, levantados na análise, subsidiam a leitura da peça que é proposta nesta dissertação. O último capítulo aborda um outro âmbito, o das dificuldades de compreensão e de tradução do francês. Ele compreende uma breve comparação entre trechos do texto original e sua tradução em português europeu que é acompanhada de uma reflexão sobre as possíveis dificuldades no processo tradutório e as soluções encontradas pelo tradutor para resolver tais problemas, tarefa que se insere nas atividades realizadas pelo grupo de pesquisa do Instituto de Letras da UFRGS sobre as dificuldades de compreensão e de tradução do francês para o português.

PALAVRAS-CHAVE: *Les Bonnes*, Jean Genet, duplo, personagens, dificuldades de tradução.

TABLE DES MATIÈRES

1	INTRODUCTION	9
2	UN REGARD SUR LA VIE ET L'ŒUVRE DE JEAN GENET	12
2.1	JEAN GENET - UN BREF PARCOURS BIOGRAPHIQUE	12
2.2	JEAN GENET ET SON ŒUVRE	21
3	LES BONNES : LE CONTEXTE D'ÉCRITURE DE LA PIÈCE	26
3.1	LA FRANCE DU DÉBUT DU SIÈCLE AUX ANNÉES 1950	26
3.1.1	L'avant Première Guerre (1900-1914)	27
3.1.1.1	La situation politique	27
3.1.1.2	L'économie	28
3.1.1.3	La société française	28
3.1.2	La France de 1914 à 1939	29
3.1.2.1	L'économie	30
3.1.2.2	La société française	31
3.1.3	La France de 1939 à 1954	33
3.1.3.1	L'économie	34
3.1.3.2	La société française	34
3.2	LA LITTÉRATURE EN FRANCE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX ^E SIÈCLE	35
3.2.1	Jusqu'en 1914	36
3.2.2	De 1919 À 1939	39
3.2.3	À partir de 1940	41
3.3	L'AFFAIRE DES SŒURS PAPIN	44
3.4	PRESENTATION DE LA PIÈCE	45
4	ANALYSE DES COMPOSANTS DES BONNES	48

4.1	L'INTRIGUE ET L'ORGANISATION DE L'ACTION	49
4.1.1	L'intrigue	49
4.1.2	L'organisation de l'action	49
4.1.2.1	La segmentation de la pièce»	50
4.2	LES INTERVENTIONS DE L'AUTEUR	51
4.2.1	Les didascalies	52
4.2.2	Les notes de l'auteur	53
4.2.3	Le texte « Comment jouer <i>Les Bonnes</i> »	54
4.3	L'ESPACE ET LE TEMPS	55
4.3.1	L'espace	57
4.3.1.1	L'espace de la représentation	57
4.3.1.2	L'espace hors-scène	59
4.3.1.3	L'espace social	60
4.3.1.4	L'espace psychologique	61
4.3.2	Le temps	63
4.3.2.1	Le temps de l'action	63
4.3.2.2	Le temps hors-scène	64
4.3.2.3	Le temps métaphorique	65
4.3.3	Bref commentaire sur l'espace et le temps	66
4.4	LES PERSONNAGES	67
4.4.1	Une analyse individuelle des personnages	67
4.4.1.1	Claire	67
4.4.1.2	Solange	73
4.4.1.3	Madame	76
4.4.1.4	Monsieur	81
4.4.1.5	Mario	81
4.4.2	Les relations entre les personnages	82
4.4.2.1	Claire et Solange	82
4.4.2.2	Claire, Solange et Madame	83
4.4.2.3	Claire, Solange et Mario	84
4.4.2.4	Claire, Solange et Monsieur	85
4.4.3	Les objets	85
4.4.3.1	Les objets interrupteurs	86
4.4.3.2	Les objets symboliques	87
4.4.3.3	Les objets dénonciateurs	89
4.4.3.4	Les objets révélateurs	90
5	LES MANIFESTATIONS DU DOUBLE DANS <i>LES BONNES</i>	92

5.1	LE DOUBLE DANS LA LITTÉRATURE	92
5.2	LE DOUBLE DANS <i>LES BONNES</i>	96
5.2.1	Le double dans la relation de Claire et Solange	96
5.2.2	Le double dans la relation de Claire et Solange avec Madame	103
5.2.3	Claire et Solange : le double des sœurs Papin ?	107
5.2.4	Le théâtre dans le théâtre	110
5.2.5	La représentation et le public	113
5.2.6	L'écrivain et le public	115
5.3	BILAN DES CONFIGURATIONS DU DOUBLE DANS <i>LES BONNES</i>	118
6	UNE ÉTUDE DES DIFFICULTÉS DE COMPRÉHENSION ET DE TRADUCTION DANS <i>LES BONNES</i>	122
6.1	TYPES DE DIFFICULTES	123
6.1.1	Structure différente	124
6.1.2	Polysémie	128
6.1.3	Connotation	130
6.1.4	Homonymes	133
6.1.5	Locutions	134
6.1.6	Prononciation et forme des mots	135
6.2	CONSIDÉRATIONS FINALES	139
6.3	EXTRAITS DE L'ORIGINAL ET LEUR TRADUCTION EN PORTUGAIS	140
7	EN GUISE DE CONCLUSION	153
	RÉFÉRENCES	158
	ANNEXE	162

1 INTRODUCTION

L'objet de ce mémoire est *Les Bonnes*, pièce écrite par Jean Genet dans les années 1940. Dès la première lecture que j'ai faite de la pièce, les protagonistes Claire et Solange m'ont étrangement attiré. À cette époque-là, je ne comprenais pas pourquoi ces deux aspirantes à assassines me fascinaient. Je savais pourtant que leur désespoir, leurs constants échecs et surtout leur acceptation de vivre dans le rêve pour ne pas confronter leur réalité créaient une tension dramatique qui me bouleversait. Aujourd'hui je pense que c'est la présence du double dans la pièce qui m'a séduite dans un premier moment, sans que je puisse, cependant, m'en rendre compte. Ainsi, la présence du double, cette figure littéraire ancienne, mais toujours intrigante, a été ma première motivation pour étudier la pièce.

Mais une autre question me provoquait également : la complexité de la structure des *Bonnes* qui, par le procédé du théâtre dans le théâtre, par la difficulté qu'elle cause, à certains moments, pour identifier si Claire et Solange jouent ou non et par l'obscurité de certaines didascalies et des notes de l'auteur (qui, parfois, confondent encore plus le lecteur), a été décisive pour mon choix. Cet univers créé par Genet était troublant et mystérieux pour moi et j'ai décidé d'y plonger pour mieux comprendre ses significations.

Ces questions m'ont poussé à étudier la pièce de Genet, mais c'est seulement après avoir effectué quelques étapes de mon travail que j'ai

compris que le double avait des rapports non seulement avec les personnages, mais aussi avec la structure de la pièce, avec l'écrivain, avec la mise en scène et avec le public. Ainsi se délimitait le point central de mon analyse : l'investigation de la présence du double dans *Les Bonnes*.

Outre l'étude de la pièce dans le cadre des études littéraires, je me propose aussi d'effectuer dans ce travail une réflexion du point de vue de la traduction. Depuis 2007, je participe à un groupe de recherche de l'institut des lettres de l'UFRGS, dirigé par M. Robert Ponge, sur les difficultés de compréhension et de traduction du français en portugais brésilien. Après avoir décidé de me pencher sur la pièce de Genet, j'ai découvert qu'elle n'est pas traduite en portugais brésilien (du moins, il n'y a pas de traductions publiées), mais possède une version portugaise. Cette constatation m'a motivé à mener une étude de la pièce alliant mon expérience dans le groupe de recherche à mes activités du *mestrado*. Ainsi, j'ai opté, avec ma directrice de recherche du *mestrado*, pour la réalisation d'une comparaison de quelques extraits des deux textes, l'original et la version portugaise, afin d'y identifier les obstacles à la traduction et d'effectuer une réflexion sur les solutions trouvées par le traducteur pour surmonter ces obstacles.

Ce mémoire s'insère donc dans deux domaines différents, celui de la littérature et celui de la traduction. Il est divisé en six chapitres : les deux premiers ont le but d'introduire au contexte de production de la pièce. Le Chapitre 2 présente une brève biographie de Genet ainsi qu'un aperçu de son oeuvre, afin de fournir des éléments qui introduisent à la connaissance des caractéristiques de son écriture et qui aident à la compréhension de la pièce dans l'évolution de la production littéraire de Genet.

Le Chapitre 3, également de contextualisation, aborde l'histoire de la France et de la littérature française dans la première moitié du XX^e siècle. Il faut souligner qu'il s'agit d'une exposition simplifiée des faits qui ont marqué la pensée de cette époque en ce qui concerne la société française et l'expression artistique. Ce chapitre comprend encore une brève présentation

de l'affaire des sœurs Chritine et Léa Papin (assassinat commis en 1933 qui a ému la France et qui, selon certains auteurs, serait à l'origine de la pièce de Genet) ainsi qu'un résumé de la pièce de Genet.

Les deux derniers chapitres comportent une étude de la pièce. Au Chapitre 4, je mène une analyse descriptive des éléments qui composent la pièce et qui permettent de mieux comprendre l'univers des *Bonnes* : l'intrigue et l'organisation de l'action, les interventions de l'auteur, le temps et l'espace, les personnages et les relations entre eux.

Le Chapitre 5 aborde la présence du double dans la pièce. Pour ce faire, d'abord je présente une brève introduction sur le thème du double dans la littérature et ensuite je passe à l'analyse de ses diverses manifestations dans la pièce.

Le Chapitre 6 comprend une étude des difficultés de traduction de la pièce en portugais européen. J'y présente d'abord un échantillon de ce que je considère comme obstacle qui a été sélectionné dans deux extraits de la pièce. Ensuite, je classe ces exemples dans différentes catégories de difficulté et finalement je mène une analyse de chaque cas.

Dans mes considérations finales, je souligne les points principaux des chapitres précédents ainsi que leur contribution dans une réflexion sur la pièce et surtout dans l'analyse de la présence du double que je propose dans mon travail.

2 UN REGARD SUR LA VIE ET L'ŒUVRE DE JEAN GENET

Dans le but de mieux comprendre l'objet de ce travail (*Les Bonnes*, pièce de Jean Genet), je présente, dans ce chapitre, un bref regard sur la vie et l'œuvre de cet écrivain. Le chapitre est partagé en deux sections : la première présente une biographie résumée de l'écrivain et la deuxième consiste en une brève exposition de la production littéraire de Genet, tout en soulignant quelques aspects de son écriture qui peuvent aider à la lecture, à la compréhension et aux interprétations de son œuvre. Je ne prétend pas ici explorer profondément les caractéristiques des textes de Genet, mais plutôt attirer l'attention sur quelques points saillants de son oeuvre, dont quelques-uns seront étudiés postérieurement dans ce travail.

2.1 JEAN GENET - UN BREF PARCOURS BIOGRAPHIQUE

Jean Genet est né le 19 décembre 1910 à l'hôpital Tarnier, localisé au numéro 89 de la rue d'Assas, à Paris. Sa mère, Camille Gabrielle Genet, une jeune fille de 22 ans, célibataire (le père de Genet reste inconnu), l'abandonne le 18 juillet 1911 à l'hospice des Enfants assistés. Elle meurt en février 1919, sans avoir revu son fils. C'est à l'âge de 21 ans que Genet obtient un acte de naissance et découvre le nom de sa mère. D'après Edmund White, dans une biographie détaillée de Genet, tout au long de sa

vie, celui-ci met différents visages dans « le cadre vide appelé 'mère' » (2003, p. 48).

Laissé à l'Assistance publique, Genet, encore bébé, retrouve, le 30 juillet 1911, un foyer auprès d'une famille de petits artisans du Morvan qui reçoit une mensualité de l'État pour l'élever jusqu'à l'âge de treize ans¹. Genet est baptisé et reçoit une éducation catholique. Au contraire de ce qui se passait avec d'autres enfants de l'Assistance publique, Genet a une famille affectueuse et n'a pas beaucoup de travail à faire : sa seule obligation, outre la fréquentation de l'école, était d'emmener l'unique vache de la famille aux champs. D'autres enfants de l'Assistance, cependant, avaient beaucoup de travail et souvent ils étaient maltraités par leurs familles, ce que Genet a incorporé à son œuvre comme une expérience personnelle. Dans ses écrits autobiographiques, il affirme avoir eu une enfance de souffrance auprès d'une famille qui ne l'aimait pas, ce qui est contesté par ceux qui l'ont connu pendant son enfance.

Bien que chez lui il soit bien traité, en général les enfants de l'Assistance étaient victimes du préjugé des habitants de la ville. Il était facile de les reconnaître, parce qu'ils portaient tous les mêmes habits, envoyés par l'Assistance. Au village, ces enfants étaient connus comme « les culs de Paris », surnom qui faisait référence à leurs mères, la plupart des prostituées (WHITE, 2003, p. 62). Parmi les noms des enfants de l'Assistance publique, on trouve ceux de quelques-uns des personnages de l'œuvre de Genet, comme Louis Cullaffroy, Lefranc et Querelle.

Durant la Première Guerre, comme il était enfant, Genet est resté à la maison avec ses parents et il a eu l'attention de sa mère et de ses sœurs exclusivement pour lui, car son frère et son beau-frère étaient à la guerre. Après le retour des deux, il a dû partager sa mère avec eux et, son frère

¹ Dans cette région, ainsi que dans d'autres endroits de la province en France, les familles pauvres avaient l'habitude d'élever des enfants de l'Assistance publique afin d'augmenter leur rente familiale (WHITE, 2003).

étant blessé, celui-ci recevait une attention spéciale de sa mère, ce qui a provoqué la jalousie de Genet. À cette époque-là, il commence à commettre de petits vols et l'une de ses principales cibles est son frère. White (2003) attribue au sentiment d'abandon de Genet le commencement de vols.

À l'école, Genet est bon élève, il aime la lecture et étudie pour être le meilleur en classe. Malgré tous ces efforts, en raison de son origine modeste, il n'a pas pu donner continuité à ses études scolaires après avoir obtenu son certificat d'études primaires. Cependant, en fonction de ses bonnes notes, en 1924 il est envoyé à un centre d'éducation professionnelle pour apprendre la typographie, mais abandonne ses études. Il est alors envoyé travailler chez un compositeur aveugle qui avait besoin d'un secrétaire et d'un guide.

Suite à un petit vol chez cet artiste, en 1925, Genet doit subir un traitement neuro-psychiatrique recommandé par un psychiatre, mais le traitement est marqué par diverses fugues. En septembre 1926, il est mis jusqu'à sa majorité dans la colonie agricole et pénitencière de Mettray où, d'après lui, il a été « paradoxalement heureux » (GENET, *apud* CORVIN, 2002, p. LXXXI).

Dans Mettray, il connaît une routine très rigide où tout est contrôlé, même le temps d'aller aux toilettes qui est, en plus, très court. Les garçons qui y étaient travaillaient comme ouvriers (Genet fabriquait des brosses) et n'avaient pas beaucoup à manger. En outre, les conditions d'hygiène étaient précaires.

Pour pouvoir sortir de Mettray, en 1929, Genet se présente volontairement à l'armée où il restera jusqu'en 1936, quand il déserte. Pendant qu'il est à l'armée, Genet connaît le monde arabe « auquel il sera attaché toute sa vie » (CORVIN, 2002, p. LXXXI). À cette époque-là, il lit Dostoïevski et aussi *Déetective*, un magazine français spécialisé en faits divers et en cas criminels. Durant son engagement, il voyage en Espagne, période de sa vie décrite dans *Journal du voleur* (1949). D'après lui, pour se maintenir, il mendiait, volait et se prostituait.

Genet déserte et, ayant falsifié des documents, il voyage en Europe pendant un an. Ensuite, il vit une période d'arrestations pour vols et vagabondage. En 1942, il commence, en prison, la rédaction de *Notre-Dame-des-Fleurs*, ce qui débute une étape d'intense production littéraire où il connaîtra plusieurs écrivains et intellectuels, mais continuera à avoir des problèmes avec la police. La même année, 1942, pendant un séjour en prison, il écrit et fait imprimer *Le Condamné à mort*, son premier ouvrage connu du public. Il produit aussi la première version de *Haute surveillance*, à l'époque intitulée *Pour « la Belle »*. Il termine la rédaction de *Notre-Dame-des-Fleurs* à la fin de l'année et travaille à une adaptation de *Haute surveillance*.

En 1943, Genet connaît Jean Cocteau qui l'aide à obtenir son premier contrat d'auteur pour trois romans, un poème et cinq pièces de théâtre. Cocteau sera un ami important, admirateur et défenseur de l'œuvre de Genet et qui l'aidera aussi à résoudre ses problèmes avec la police.

Toujours en 1943, après quelques jugements et des arrestations à la Santé² où il rédige *Miracle de la Rose* et corrige quelques pièces qui n'ont pas été publiées, Genet risque d'être déporté, car il n'a pas de domicile fixe. Il est mis au camp de triage des Tourelles. En décembre, les premiers exemplaires de *Notre-Dame-des-Fleurs* sont parus.

L'année suivante, 1944, Genet est mis en liberté. Son premier texte non-clandestin, un extrait de *Notre-Dame-des-Fleurs*, est publié dans la revue *L'Arbalète*. En mai, il connaît Jean-Paul Sartre qui deviendra, comme Cocteau, un personnage fondamental en ce qui concerne l'exaltation et la divulgation de son travail et également important dans sa vie personnelle : grâce à ces deux écrivains, plusieurs artistes et intellectuels ont signé un document en sa défense pour que ses crimes soient pardonnés. En 1948, Sartre et Cocteau écrivent une lettre au président français, Vincent Auriol,

² La prison de la Santé est une Maison d'arrêt du 14^e arrondissement de Paris créée en 1867, situé à la rue de la Santé. Informations disponibles sur internet à :

en lui demandant de libérer Genet de la prison perpétuelle, la peine la plus récente qu'il avait reçue, et le président leur répond positivement, concédant à Genet la remise définitive de ses peines en 1949. Cependant, d'après White (2003), Genet n'avait pas encore été condamné à la prison perpétuelle, mais il le craignait ; de cette façon, il a été pardonné par avance.

En 1945, Genet publie *Chants secrets* (un recueil de poème) chez L'Arbalètes, finit la rédaction de *Pompes funèbres* et commence celle de *Querelle de Brest*, des *Bonnes* et du *Journal du voleur*. En 1946, il publie *Miracle de la Rose* et quelques extraits du *Journal du voleur*. Genet rencontre Louis Jovet qui accepte de monter *Les Bonnes*, mais après des « remaniements importants » (CORVIN, 2002, p. LXXXIV). Genet réécrit la pièce et *Haute surveillance*.

Entre 1947 et 1949, Genet publie *Haute surveillance*, *Les Bonnes*, *Pompes funèbres*, *Querelle de Brest* (ces deux derniers en tirage limité et hors commerce), *Poèmes*, *Journal du voleur*, *L'Enfant criminel* et *adame Miroir*. En 1947, *Les Bonnes* est représentée à Paris.

À la fin des années 1940, Genet éprouve de la dépression et entre dans une période non-productive. Maintenant connu, il n'est plus le criminel qui parle de son monde, de son expérience, mais il n'appartient pas non plus au monde de ceux qui admirent son œuvre. Il ne trouve plus sa place dans aucun de ces deux mondes. En 1952, Genet connaît Decimo, l'unique homosexuel pour qui il a été vraiment passionné et qui maintient une relation d'intérêt financier avec lui, et non pas d'amour. Finalement, Decimo quitte Genet pour avoir une relation avec un homme plus riche que lui. Genet se ressent profondément de ce rejet (WHITE, 2003).

La même année, Sartre publie *Saint Genet – comédien et martyr*, le premier volume des œuvres complètes de Genet. Ce grand essai, conçu

comme une préface à l'œuvre de Genet, présente une analyse profonde de l'écrivain et contribue à son silence. D'après Genet, après cet ouvrage, il est un autre qui doit trouver des choses à dire.

Durant le temps de son silence (de 1948 à 1955, approximativement), Genet voit publiés deux volumes de ses *Œuvres complètes* – *Le Condamné à mort*, *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose* figurent au tome deux (paru en 1951) et *Saint Genet* (1952) au tome un. Outre ces volumes, paraissent aussi (sans appartenir aux œuvres complètes) *Pompes funèbres* (1948), *Querelle de Brest* (1947), les deux versions des *Bonnes* (1947) (cette dernière publication comprend une lettre-préface de l'auteur) et *Fragments* (1954), ce dernier comportant ce qui est resté des tentatives d'écrire de Genet pendant les cinq années précédentes.

C'est probablement en 1954 que Genet connaît l'artiste Alberto Giacometti, avec qui il commence une forte amitié et pour qui il nourrit une grande admiration. Thierry Dufrêne (*apud* WHITE, 2003), qui a effectué une étude sur la relation entre Genet et Giacometti, croit que l'art de celui-ci a influencé le choix de quelques objets qui ont composé les habits du *Balcon* et des *Nègres* et le décor des *Paravents*.

En 1955, Genet reprend sa production littéraire et commence la rédaction du *Balcon* et des *Nègres* et d'*Elle*. Il revise beaucoup les textes de ses pièces (il ne dépense pas la même attention à ses romans) ; d'après White (2003), entre 1956 et 1961, Genet écrit et réécrit cinq fois *Les Paravents*.

Cette année, un autre fait important survient dans la vie de Genet. Il connaît Abdallah Bentaga, un artiste de cirque (fils d'un acrobate algérien) qui devient son amant. Genet allait même le considérer comme l'une des figures les plus importantes de sa vie, à côté de Jean Decarnin³. Abdallah

³ Jean Decarnin était un jeune que Genet avait connu en 1940. Il était hétérosexuel, mais se montrait intéressé à avoir une relation affectueuse et, selon ce qui est indiqué dans *Pompes funèbres*, sexuelle avec Genet. Decarnin enchantait Genet qui était même dominé par lui.

avait 18 ans et a été convoqué pour s'engager dans l'armée, mais, conseillé par Genet, il a déserté. Cette décision les oblige à quitter la France et, entre 1957 et 1961, ils mènent une vie errante en Europe. Durant ce temps, Genet travaille sur ses pièces, sur l'adaptation du *Balcon* pour le cinéma et sur d'autres projets qui n'ont pas été réalisés. Il se dédie beaucoup à préparer Abdallah pour un spectacle d'acrobatie, mais celui-ci a quelques accidents et doit abandonner le métier d'acrobate, décidant alors de monter à cheval. Les deux amis commencent à s'éloigner, mais Genet se sent responsable de lui et continue à soutenir Abdallah et sa mère, comme il le faisait depuis quelques ans avec la famille de Lucien, un ancien amant.

En 1957, *Les Nègres* est représentée par la première fois à Londres, parce que son thème empêchait sa réalisation en France à ce moment-là. Genet a assisté aux répétitions ; le montage de Peter Zadeck l'a rendu furieux, parce que les changements introduits par celui-ci (de nouveaux personnages, des coupures de scènes) ont produit des sens différents de ceux qu'il avait proposés.

Dans la même année, Genet signe une pétition contre la domination française en Algérie et au Maroc. En vérité, depuis son voyage en Afrique quand il s'était engagé dans l'armée, Genet s'intéressait beaucoup à cette région et à ses problèmes, il lisait sur la politique et se préoccupait des colonies françaises. De plus, il ressent de la haine et de la révolte pour la France, à cause des arrestations et des humiliations qu'il y a vécues. Malgré son intérêt pour des questions politiques, Genet ne voulait pas transformer ses pièces en instrument de lutte politique - il affirmait que, si elles apportaient une aide aux nègres ou aux bonnes, cela n'était pas son intention.

En 1961, Genet s'intéresse à Jack Maglia, fils de Lucien. Sans quitter complètement Abdallah, il prend Jack comme objet de son attention et investit ses efforts pour faire de lui un grand pilote. Il s'éloigne peu à peu d'Abdallah qui, solitaire, se suicide en 1964, entouré des livres de Genet.

Celui-ci arrête d'écrire et plonge dans une dépression. En 1965, un nouveau fait triste a lieu dans la vie de Genet : Jack est victime d'un accident et son bras droit reste paralysé pour toujours.

Au printemps de 1966, *Les Paravents* est finalement montée à Paris au théâtre de l'Odéon, ce qui devient l'un des scandales majeurs de l'histoire du théâtre français. La pièce consiste en une allégorie de la guerre d'Algérie et ridiculise l'armée française. Presque tous les jours, le théâtre est envahi par des manifestants qui lancent des bombes ou crient et brisent des objets. Quelquefois, les manifestants restent dans la rue et crient des offenses dirigées à Genet qui s'amuse de la situation. Malgré toutes les contestations, les présentations sont maintenues jusqu'à la fin de la saison.

L'œuvre de Genet atteint un succès mondial. Cependant, depuis la mort d'Abdallah, il est déprimé et, en 1967, pendant un séjour en Suisse, il tente de se suicider en prenant une grande quantité de médicaments. Après sa récupération, il part connaître l'Orient et s'établit au Japon où il découvre la culture de ce pays qui l'enchantent. Lors de son retour en France, il voyage d'abord en Europe et en Afrique et reste quelques mois au Maroc. Genet rentre à Paris en mai 1968, époque où il connaît Jacques Derrida.

C'est durant les événements de Mai 1968 que Genet recommence à écrire, mais des articles de ton politique, et non pas, à ce moment-là, de la littérature. La revue *Esquire* l'envoie aux États-Unis participer à la convention du Parti démocrate afin qu'il écrive un article sur ce sujet. Comme Genet ne peut pas obtenir le visa pour ce pays, à cause de ses crimes, de son homosexualité et de son affiliation (soupçonnée) au Parti communiste, il va d'abord à Montréal, au Canada, et traverse clandestinement la frontière entre ce pays-ci et les États-Unis. À Chicago, il prend part à des manifestations contre la guerre du Vietnam et pour les droits civils.

Après son séjour aux États-Unis, Genet retourne au Maroc où il s'établit jusqu'en 1969, quand il rentre en France. À cette époque-là, il est

déjà très intéressé par la cause palestinienne et participe même à des manifestations qui soutiennent les Palestiniens, mais de façon discrète.

Les années 1970 sont celles de son plus grand intérêt pour les questions politiques. En 1970, Genet connaît deux membres des Black Panthers. Il passe deux mois aux États-Unis avec ce groupe et y fait plusieurs conférences. Après un discours proféré le 1^{er} mai à l'université de Yale, où il défend la mise en liberté de Bobby Seale, il doit quitter le pays. Après sa rentrée en France, il demande une interview (ce qui n'était pas une attitude usuelle de Genet), afin d'exposer la lutte des Black Panthers. Le texte est publié dans *Le Nouvel Observateur* le 25 mai de la même année.

Genet passe alors deux mois en Jordanie où il connaît personnellement Yasser Arafat, qui lui demande d'écrire un livre sur la révolution palestinienne. En raison de son intense participation à la lutte de ce peuple, Genet doit quitter le pays. Il ne retourne au Moyen-Orient que dix ans plus tard.

En 1974, Genet connaît son dernier amant important, Mohammed El Katrani, un Marocain de 26 ans. Ils sont rapidement devenus amis. Quelques années plus tard, Mohammed a un fils que Genet aime beaucoup, même si, en général, il ne s'intéressait pas aux enfants. Genet fait construire pour Mohammed une maison à Larache, ville marocaine.

En 1979, Genet découvre qu'il a un cancer de la gorge et commence à suivre un traitement à base de cobalt. Cependant, il n'arrête pas de fumer. En 1982, il passe quelques mois à Beyrouth avec une amie. Ce voyage éveille en lui le désir d'écrire à nouveau. Il produit d'abord un essai sur l'horreur du massacre de centaines de personnes à Beyrouth, qu'il a pu voir personnellement (Genet a été le premier européen à avoir accès au lieu où étaient les corps des palestiniens). Ensuite, en 1983, il commence à écrire *Un Captif amoureux*.

En 1986, Genet retourne au Maroc avec Jacky et voit Azzedine, fils de Mohamed. Il reste trois jours à Rabat et rentre à Paris. Arrivé à Paris, il ne

trouve pas de chambre à l'hôtel Rubens, où il demeurerait d'habitude. Jacky trouve une chambre à l'hôtel Jack's, où Genet s'est installé. La nuit du 15 avril, Genet tombe par terre dans la salle de bains de la chambre, il frappe sa tête et meurt. C'est Jacky qui le découvre mort le matin du 15 avril. Genet est enterré au Maroc, sans pompes, le 25 avril.

2.2 JEAN GENET ET SON ŒUVRE

Dans cette section, je présente brièvement l'œuvre littéraire de Genet, selon l'ordre de publication de ses ouvrages, tout en soulignant quelques aspects qui semblent être importants pour la compréhension de ses écrits. Il faut observer pourtant que je ne fais pas ici une liste complète ou exhaustive de ces éléments. Je les mentionne parce qu'ils sont importants pour la connaissance de l'œuvre de Genet et pour fournir quelques subsides pour l'analyse postérieure des *Bonnes*. Les textes non-littéraires n'y sont pas contemplés.

Genet a eu deux phases de grande production littéraire. La première, dans les années 1940, l'a introduit dans le monde littéraire. Son premier ouvrage est *Le Condamné à mort* (1942), poème qui, d'après Genet, a été écrit pendant un séjour en prison parce qu'il voulait prouver à un autre prisonnier qui écrivait des poèmes qu'il pourrait faire mieux que lui (WHITE, 2003). Ce poème, imprimé par Genet lui-même, est composé de 56 strophes dont 52 sont des quatrains et quatre constituent des quintins. Il est dédié à un jeune assassin, Maurice Pilorge, et y apparaissent des thèmes qui seront retrouvés postérieurement dans son oeuvre, comme l'homosexualité et la relation entre des prisonniers.

Après ce premier ouvrage et jusqu'en 1949, Genet a écrit la plupart de ses textes littéraires. En poésie, *La Galère* (1944), hommage à un assassin, *Marche funèbre*, qui est publié avec *Le condamné à mort* dans un volume

intitulé *Chansons secrètes* (1944), *Un chant d'amour* (1946) et *Le Pêcheur du Suquet* (1946), dédiés à son amant d'alors, Lucien.

En 1947, Genet rédige deux de ses pièces, *Les Bonnes* et *Haute surveillance*. La première fait connaître un peu la souffrance de deux bonnes qui veulent tuer leur patronne et la deuxième représente l'univers des prisonniers et leurs relations marquées par le mélange d'admiration et d'envie ; il faut faire remarquer que ce type de relation est l'un des points les plus importants des *Bonnes* aussi.

La plupart de ses romans sont produits à cette époque-là également. Le premier, *Notre-Dame-des-Fleurs* (1944), qui a été écrit en prison, présente l'histoire de la vie d'un assassin ainsi que de sa relation avec un travesti et un Africain. Son deuxième roman, *Miracle de la Rose* (1946), présente deux récits enchaînés ; d'une part, l'histoire d'un assassin et, d'autre part, le portrait de Mettray, la colonie pénitentiaire pour jeunes où Genet a passé quelques années de son adolescence. Son roman suivant, *Querelle de Brest* (1947), est l'histoire d'une relation violente entre deux hommes hétérossexuels et aborde, d'après White (2003), la fausseté, le désir sexuel reprimé et la violence. Ensuite vient *Pompes funèbres* (1948) dont la scène d'ouverture est l'enterrement de Jean Decarnin. Cet ouvrage réunit deux lignes narratives différentes (à l'exemple de ce qui a été fait dans *Miracle de la Rose*) qui s'entrecroisent : l'histoire de la mort de Decarnin et celle d'une bonne dont le bébé meurt. Genet met dans *Pompes funèbres* toute la souffrance que lui a causé la mort de Decarnin. Dernier roman de ce cycle d'écriture, *Journal du voleur* consiste en un récit autobiographique où figure ce qu'a vécu Genet durant ses errances en Europe, mais surtout pendant son séjour en Espagne. Les principaux thèmes abordés dans cet ouvrage sont l'homosexualité, la vie des criminels et les relations affectives du protagoniste. Dans ce premier cycle très créatif de Genet, quelques sujets se répètent à plusieurs reprises : l'homosexualité, la criminalité, la violence physique ou psychologique, la mort.

Après cette phase, Genet passe quelques années sans écrire, mais en 1956 il reprend son travail et publie *Le Balcon*, la première de ses trois pièces principales. La trame se passe dans une maison de prostitution où les clients réalisent leurs fantaisies avec les prostituées, mais ces fantaisies représentent la révolution qui est en cours hors du cabaret. Ainsi, les clients peuvent incarner des personnages appartenant à leur réalité proche, comme le gendarme, le juge, l'évêque, etc., qui sont des figures importantes dans la révolution qui se déroule dehors. Finalement, la propriétaire du cabaret, ainsi que les clients, prennent vraiment le pouvoir et la révolution se termine.

Rédigée de façon simultanée au *Balcon*, mais présentée en 1959, *Les Nègres* a été demandée à Genet pour être jouée par des acteurs noirs. La pièce, difficile à résumer, aborde la discrimination entre noirs et blancs. White (2003) souligne quelques sujets qui composent *Les Nègres* : le rituel, le méta-théâtre, l'obscénité, la satire de la culture européenne, la sagesse des noirs. Cette pièce a immédiatement obtenu un très grand succès en Europe. Par contre, aux États-Unis, elle a causé une grande perturbation, car la lutte pour les droits des noirs était déjà en cours dans ce pays-là.

En 1961, *Les Paravents* est jouée pour la première fois à Berlin. Composée de tableaux qui se situent dans une colonie qui n'est pas nommée (mais qui est, sûrement, une référence à l'Algérie), dans un bordel et au ciel, la pièce présente la révolution des peuples colonisés et l'échec des européens, ayant même une scène qui ridiculise l'armée française. En raison de cette scène, la pièce a causé un grand scandale quand elle a été jouée en France.

Après *Les Paravents*, Genet reste longtemps sans publier ses écrits de fiction, préférant plutôt se dédier aux causes sociales, surtout la lutte palestinienne et celle des noirs. Il publie quelques articles sur ces sujets et aussi quelques-uns sur l'art et la littérature.

Son dernier roman, *Un Captif amoureux*, ne sera publié qu'après sa mort, en 1986. Dans cet ouvrage, Genet fait l'éloge des Palestiniens et des Black Panthers. D'après White (2003, p. 693), Genet fonde un nouveau genre d'écriture qui consiste en un mélange de mémoires, de traité, de dialogue platonicien, d'allégorie.

Un Captif amoureux n'est pas le seul ouvrage de publication posthume de Genet, *Elle* étant publiée en 1989 et *Splendid's* en 1993. La première est une comédie sur le pape écrite en 1955 qui, en vérité, n'est qu'un appendice du *Balcon*. Le protagoniste est une sorte de marionnette qui ne sait pas bien qui il est. *Splendid's* présente un groupe de sept bandits qui envahissent un hôtel et prennent une héritière américaine en otage. La trahison est l'un des sujets principaux de la pièce et elle est concrétisée par un policier qui est dans l'hôtel avec le groupe et change de côté pour être toujours dans une situation qui lui est favorable.

Chez Genet, quelques thèmes sont abordés plusieurs fois. L'amour est toujours présent, que ce soit sous la forme d'admiration, comme celle que Claire et Solange nourrissent pour leur patronne dans *Les Bonnes*, ou même un sentiment affectueux, comme celui des deux sœurs entre elles. Cependant, l'amour dans les relations homosexuelles, comme celles exposées dans *Journal du voleur*, par exemple, est celui qui reçoit le plus d'attention.

Un autre aspect qui est traité différemment selon l'ouvrage où il apparaît est la relation entre les oppresseurs et les opprimés. Par exemple, si l'on pense exclusivement aux pièces, dans *Les Bonnes*, on voit représentées deux bonnes et leur patronne ; dans *Le Balcon*, plusieurs personnages ont un poste importante (le juge, l'évêque) tandis que d'autres prennent ces places dans un jeu de rôles avec des prostituées ; dans *Les Nègres*, c'est l'oppression des noirs qui est en cause ; finalement, dans *Les Paravents*, la discussion est sur les colonisateurs et les peuples colonisés.

La trahison est un autre sujet d'intérêt de Genet, qui en parle beaucoup dans *Journal du Voleur*. Elle est abordée aussi dans *Splendid's*, comme signalé auparavant, et est montrée comme quelque chose de désirable et qui, d'une certaine façon, possède un aspect positif. White (2003) rappelle que, dans *Un Captif amoureux*, Genet déclare que son vice préféré est la trahison et que l'affirmation de l'individualité contre le collectif en est la source.

Les vies criminelle, errante et mondaines sont aussi très présentes chez Genet. Il est intéressant de souligner que même si les sujets se répètent souvent, Genet a la capacité de varier l'approche et la formes de les représenter.

D'autres sujets, thèmes et aspects de l'œuvre de Genet seront commentés lors de leur apparition dans ce travail, au moment de l'analyse des éléments présents dans *Les Bonnes* qui sont représentatifs de l'œuvre de Genet.

3 LES BONNES : LE CONTEXTE D'ÉCRITURE DE LA PIÈCE

Ce chapitre a pour but d'introduire au contexte historique, social et littéraire de la France dans la première moitié du XX^e siècle et ce afin de situer *Les Bonnes* dans son contexte de rédaction. Il s'agit d'une présentation résumée des divers faits importants qui se sont succédés pendant ces cinquante ans. Le chapitre est divisé en quatre sections principales : la première porte sur l'histoire de France, la deuxième sur la littérature, la troisième rapporte l'affaire des sœurs Papin et la quatrième consiste en un résumé de la pièce. Les deux premières sections sont subdivisées selon les dates qui marquent le siècle et changent le cours de l'histoire et de l'expression artistique.

3.1 LA FRANCE DU DÉBUT DU SIÈCLE AUX ANNÉES 1950

Deux guerres ont bouleversé le monde, et surtout l'Europe, dans la première moitié du XX^e siècle. Leurs conséquences s'étendent sur les territoires, sur l'économie, sur les relations politiques entre les pays et sur la vie des personnes. En raison de l'importance de ces deux événements, cette section est partagée en trois périodes : les années qui précèdent la Première Guerre, l'entre-deux-guerres et les années qui succèdent à la Seconde Guerre.

3.1.1 L'AVANT PREMIÈRE GUERRE (1900-1914)

En comparaison aux pays voisins (principalement l'Angleterre et l'Allemagne), le cadre en France est préoccupant : la croissance de la population n'est pas significative, les Français sont divisés par rapport au régime politique et à la religion et la formation des mouvements ouvriers par le développement des syndicats a provoqué plusieurs grèves jusqu'en 1910. Cependant, un sentiment protecteur nationaliste et patriote devant la menace des puissances extérieures associé à l'expérience d'avoir un régime politique (la République) stable depuis 1875 ont contribué à une ambiance relativement tranquille en France.

3.1.1.1 La situation politique

En ce qui concerne sa situation interne, la France a connu une forte opposition au régime républicain de la part des royalistes, de la droite et de l'extrême gauche. Pourtant, d'après Robert Lacourt-Gayet (1959), les Français voient ce régime comme celui qui les a le moins divisés. Toujours dans le plan de la politique intérieure, il faut observer que les partis de gauche ont vécu un moment de grande évolution pendant cette période. L'Église, au contraire, a perdu peu à peu sa participation dans la politique et, en 1905, une loi proclame la séparation de l'Église et de l'État.

Les lois du travail présentent des modifications qui allègent (encore très peu) la charge de travail, comme la réduction pour dix heures de la durée de la journée de travail et l'établissement du repos hebdomadaire obligatoire (le dimanche), et instituent les retraites ouvrières et paysannes qui visent à protéger les vieux travailleurs.

3.1.1.2 L'économie

Le moment est de prospérité et de monnaie stable. La France est majoritairement agricole (47 % de la population active) ; l'industrie occupe la deuxième place, comptant 35 % des travailleurs ; le commerce emploie 9 % des actifs ; finalement, le reste de ces travailleurs sont des professionnels libérés ou des fonctionnaires (9 %) (LACOURT-GAYET, 1954, p. 42). En comparaison à d'autres pays d'Europe, la France ne s'est pas modernisée, vu que l'agriculture est encore la principale activité économique du pays.

3.1.1.3 La société française

Au contraire des pays voisins, comme l'Allemagne et l'Angleterre, la population française n'a pas subi une grande augmentation, ce qui est préoccupant si l'on considère que, dans une situation de conflit, la France compterait sur une armée plus limitée. Entre 1871 et 1914, la population française a présenté une croissance d'environ trois millions (de 36 à 39,6 millions), alors qu'en Allemagne, par exemple, les chiffres ont été très supérieurs (27 millions ; de 40 à 67 millions). Probablement, ce fait s'explique par l'affaiblissement de la foi religieuse et par l'enrichissement du pays (les bourgeois veulent transmettre leur patrimoine à leurs descendants et les paysans ont moins d'enfants afin de leur offrir une vie meilleure, car, selon le Code civil, les héritages doivent être partagés en parts égales entre les enfants) (LACOURT-GOYET, 1954).

La France est un pays de formation catholique et, même si les ouvriers et la petite bourgeoisie commencent à abandonner les habitudes religieuses, le catholicisme se maintient comme la religion de la majorité du reste de la bourgeoisie et exerce encore une grande influence dans le pays. Un mouvement se forme pour diffuser la religion catholique.

Par rapport à la structure sociale, la France est composée de cinq classes : le clergé¹, qui a une influence considérable dans quelques régions du pays ; l'aristocratie, qui n'a pas une grande participation aux affaires publiques ; la haute bourgeoisie², qui, comme le clergé, a une participation importante ; les classes moyennes (composées de la petite bourgeoisie et des agriculteurs moyens), qui sont « au centre de la pyramide sociale » (LACOUR-GAYET, 1954, p. 65), car une bonne partie des Français appartiennent à ces classes et ils ont de l'influence dans l'administration et dans la politique ; finalement, les classes populaires, formées par les paysans, les ouvriers, les travailleurs des industries, les domestiques et les pêcheurs et où se trouvent la plupart des Français (environ trois quarts de la population).

3.1.2 LA FRANCE DE 1914 A 1939

La Première Guerre a provoqué d'énormes dégâts en France qui vit alors dans une atmosphère de déception par rapport au passé et d'inquiétude en relation à l'avenir (LACOUR-GAYET, 1954). En 1919, dans le but d'assurer l'aide allemande dans la reconstruction du pays, la France lui impose la signature du traité de Versailles (celui-ci ne sera pas totalement respecté par les Allemands) qui, entre autres bénéfiques, rend à nouveau l'Alsace et la Lorraine aux Français.

Pendant ces années entre-deux-guerres, la France essaie de se relever et l'un des efforts visant à cet objectif est de garantir que l'Allemagne paiera ses dettes. Pour ce faire, la solution trouvée a été la formation d'alliances, ce qui a été difficile au début, mais, lors de l'arrivée au pouvoir d'Hitler la

¹ En vérité, le clergé n'est pas une classe sociale, mais je conserve ici les termes utilisés par Lacourt-Gayet (1954).

² D'après Lacour-Gayet, la haute bourgeoisie représentait « un échelon intermédiaire et assez mal défini entre la noblesse et la bourgeoisie proprement dite » et, sur cette classe, il ajoute encore que « grâce aux mariages, aux relations mondaines, aux liens professionnels, elle s'efforçait du mieux qu'elle pouvait à s'assimiler à l'aristocratie » (1954, p. 64).

situation a un peu changé. Cependant, en 1933, ce chef d'État décide de réarmer son pays et de se retirer de la Société des Nations ; l'année suivante, contrariant les termes du traité de Versailles, Hitler décide de former une armée de 550.000 hommes. Alors, une alliance qui se conservera pendant des années se forme : la France et la Grande-Bretagne finalement s'unissent (l'Italie a fait partie de cet accord, mais peu après ce pays s'est rangé à côté de l'Allemagne et les deux, ensemble, ont appuyé Franco, dictateur espagnol, lors de la guerre de ce pays-ci). En 1936, l'Allemagne occupe la Rhénanie ; en 1937, Hitler se place encore une fois contre le traité de Versailles et considère comme nulles les clauses qui responsabilisent son pays des dégâts que la France a subis dans la guerre. L'Autriche, en 1938, et la Tchécoslovaquie, en 1939, (aujourd'hui, le territoire correspond à la République Tchèque et à la Slovaquie) deviennent territoires allemands ; l'Italie envahit l'Albanie. Anticipant le pire, la Grande-Bretagne signe des traités avec la France et la Pologne et offre son appui à la Roumanie, à la Grèce et à la Turquie. Le 1^{er} septembre, les troupes nazis envahissent la Pologne et, la situation devenant insoutenable, la France et la Grande-Bretagne déclarent guerre à l'Allemagne (LACOUR-GAYET, 1954).

3.1.2.1 L'économie

Le pays a eu beaucoup de travail pour réordonner son économie, car la partie la plus riche et active économiquement, placée justement à la ligne de combat, a été détruite. Au plan matériel, les dommages consistent en « près de 2.000.000 d'hectares devenus impropres à la culture, 600.000 immeubles détruits et 300.000 endommagés, 10.000 usines hors d'état de fonctionner, 200 mines inondés, plus de 6.000 ouvrages d'art pour les chemins de fer démolis » (LACOUR-GAYET, 1954, p. 165). Par rapport aux vies humaines, les pertes ont été nombreuses aussi, comptant 1.364.000 combattants morts et 740.000 mutilés ou infirmes (LACOUR-GAYET, 1954).

En ce qui concerne l'évolution économique, Lacourt-Gayet partage les années d'entre-guerres en quatre moments : de l'armistice à 1925-1926, dont la grande question est la reconstruction du pays ; ensuite, vient une période d'à peu près cinq ans pendant laquelle les Français éprouvent de la prospérité (la monnaie est stabilisée et le tourisme est devenu important à nouveau) ; de 1931 à 1936, la France est atteinte par la crise qui avait commencé en 1929 aux États-Unis (la production industrielle a diminué et, par conséquent, le chômage a augmenté) ; la dernière période, de 1936 à 1939, montre une amélioration de la situation économique (le pouvoir d'achat des ouvriers augmente grâce aux réformes du Front populaire), accompagnée des dévaluations du franc et d'un programme d'armement.

Par rapport aux relations internationales, les difficultés sont préoccupantes aussi : l'Allemagne, qui n'a pas été détruite, trouve des différentes façons de ne pas payer la France pour la dévastation de son territoire. En outre, la France a des dettes avec les pays alliés aussi, surtout avec les États-Unis.

3.1.2.2 La société française

Dans les années qui suivent la Première Guerre, la situation démographique demeure préoccupante. Malgré une augmentation juste après la fin de la guerre, dans les années 1930 les chiffres sont devenus stables. En outre, la majorité de la population est formée de femmes et d'hommes de plus de cinquante ans.

Les classes sociales continuent à exister, ainsi que la mobilité entre elles. Cependant, Lacour-Gayet (1959) observe trois différences fondamentales chez les Français si l'on compare ce moment aux premières années du XXe siècle. Premièrement, la société est maintenant moins unie : les opinions par rapport au cours politique que le pays doit suivre sont nombreuses et discordantes. Deuxièmement, la population est hétérogène. À la recherche de main-d'oeuvre, le gouvernement a recruté beaucoup

d'étrangers qui vivent alors en France. D'autres étrangers y sont venus spontanément ou dans le but de trouver un asile politique. La classe moyenne, qui est importante pour l'économie, voit le déclin de son niveau de vie. Avant 1914, même si ceux qui appartenaient à cette classe avaient des difficultés financières, ils pouvaient faire des projets pour l'avenir, ce qui n'est plus possible, en raison de l'instabilité politique et économique du pays. Dans les années qui suivent la guerre, le franc est dévalué à plusieurs reprises, les prix augmentent et les salaires n'accompagnent pas de tels changements. Les Français ne peuvent pas se fier à leur avenir. Troisièmement, le peuple se montre plus enclin aux réactions violentes aux problèmes qu'avant 1914, où la vie semblait plus heureuse.

Malgré les distinctions en ce qui concerne la politique, les Français sont plus uniformes dans leur style de vie. Par exemple, dans la bourgeoisie, la pompe des vêtements a perdu un peu d'espace : les femmes et les hommes portent des habits plus simples et les chapeaux et les gants ne sont plus des pièces fondamentales quand on sort.

Cette uniformité se reflète aussi dans les habitations. Les Français abandonnent les grands châteaux et les hôtels particuliers et doivent maintenant chercher des immeubles plus simples, des appartements. Les logements subissent les effets de ces changements. L'État est intervenu dans les loyers ; les prix étant plus bas, les classes populaires ont eu la possibilité d'habiter dans de meilleurs appartements.

Une autre caractéristique de cette époque est la liberté éprouvée par les Français. Si, d'une part, les couples deviennent plus indépendants, femmes et hommes ayant la possibilité de fréquenter des loisirs différents, d'autre part, les ruptures de mariages sont aussi plus fréquentes. Les jeunes, quant à eux, sont également plus libres, ce qui est plus perceptible chez les filles : certaines portent des jupes et des cheveux courts, sortent toutes seules et peuvent choisir leurs lectures, leurs amis et leurs. Par rapport aux études et au travail, il y a celles qui font le baccalauréat et entrent dans des

métiers qui jusqu'alors étaient réservés aux hommes. Les jeunes fréquentent des fêtes dans des boîtes de nuit ou dans leurs appartements ; par contre, dans les familles les plus conservatrices, les soirées de musique sont encore réalisées, mais ne plaisent pas aux jeunes.

3.1.3 LA FRANCE DE 1939 A 1954

La France a, à cette époque, une armée nombreuse, néanmoins cela ne se reflète pas dans son équipement, ce qui l'affaiblit, car l'Allemagne est très équipée et possède une armée plus nombreuse. Malgré les efforts (commencés avant la Seconde guerre) pour avoir un accord avec l'Allemagne (et éloigner les possibilités d'une attaque) ou avec d'autres pays (par exemple, la Belgique et l'Italie) qui pourraient être des alliés dans une situation de guerre, la France n'arrive pas à avoir une alliance qui lui soit idéale. Finalement, la France et l'Angleterre décident de s'unir pour être plus fortes : un accord fixé à Londres en mars 1940 ne permet pas que ces deux pays signent la paix séparément ou un armistice sans avoir consulté l'autre côté (LACOUR-GAYET, 1954).

Toutefois, l'armée allemande étant plus forte et préparée, les alliés n'ont pas pu résister longtemps. La France finit par signer un armistice le 22 juin 1940. L'armée allemande occupe Paris ainsi que le Nord et l'Est de la France et des côtes sur la Manche et sur l'Atlantique alors que les Français de ces régions abandonnent leurs maisons et s'enfuient vers le sud. Le 2 juillet, le gouvernement français s'installe à Vichy sous le commandement du maréchal Pétain. Peu à peu, les Français commencent à rentrer chez eux et le pays devient un peu plus organisé.

Cependant, un mouvement opposé au gouvernement prend forme : c'est la *France libre* qui n'accepte pas la soumission à l'occupation allemande. Plus tard, un autre mouvement s'organise afin de lutter contre la présence allemande. Ce mouvement, la *Résistance*, reçoit l'appui des partisans de la France libre et des communistes. En revanche, une milice est composée pour

combattre la Résistance et de dures et sanglantes batailles se produisent. La Libération vient pour donner un peu d'espoir aux Français.

3.1.3.1 L'économie

L'économie française a été troublée par la guerre et même les régions les plus riches ont souffert avec l'occupation allemande.

Lors de la signature de l'armistice, beaucoup de villes, outre les communications routières, étaient détruites. De plus, 2.500.000 Français vivaient en Allemagne comme prisonniers ou parce qu'ils avaient été déportés (LACOURT-GAYET, 1954, p. 262).

Dans cette période post Seconde Guerre, la population active correspond à 50 %, situation semblable à celle du début du siècle. Malgré une baisse de la population rurale, le pays peut se soutenir tout seul dans le secteur agricole. En ce qui concerne les industries, les chiffres peuvent être considérés comme favorables si l'on prend en compte le contexte, mais, en comparaison à d'autres pays européens, la France présente un retard important. C'est pourquoi le gouvernement et les industriels investissent dans la modernisation de l'outillage des usines et essayent donc d'améliorer leur productivité.

Finalement, la balance commerciale du pays présente du déficit.

3.1.3.2 La société française

Malgré les pertes de la Seconde Guerre (635.000 morts et 585.000 blessés ou infirmes), la population est plus nombreuse qu'avant les conflits (42.995.000, c'est-à-dire, un million de plus à peu près). La crise du logement et l'alcoolisme sont les deux grands problèmes qui touchent la population.

En ce qui concerne les classes sociales, la majorité n'est pas dans une situation confortable. Le clergé a subi une diminution du nombre de

prêtres ; toutefois, ils ont encore du prestige. Un mouvement pour rapprocher les ouvriers et les paysans de l'église catholique est mené, mais ces derniers lui sont indifférents. Les protestants commencent à reprendre leur vie spirituelle, mais ils sont moins représentatifs politiquement.

L'aristocratie des grandes villes vit une situation financière précaire, au contraire de celle du milieu rural qui, grâce à la hausse des prix des produits agricoles, n'est pas dans une situation très dangereuse.

La bourgeoisie, quant à elle, demeure influente. La haute bourgeoisie, bien qu'elle ne soit dans une position confortable de l'avant-guerre, maintient une bonne représentation en diplomatie et dans d'autres postes importants et domine le commerce et l'industrie. Cependant, l'augmentation des impôts représente un danger pour ce segment de la société.

La moyenne et la petite bourgeoisie bénéficient de salaires plus hauts et il y a ceux qui peuvent même ouvrir une affaire propre. Pourtant, malgré cette apparente prospérité, la hausse des prix les empêche d'avoir une vie meilleure. En outre, la plupart des victimes de la guerre appartiennent à ces classes et vivent dans une condition difficile.

Les paysans sont ceux qui vivent le moment le plus favorable par rapport aux autres classes, car leur situation est la plus stable (toutefois, ils continuent à vivre en de mauvaises conditions). Leurs principaux problèmes sont l'exode rural et le manque de main d'œuvre.

3.2 LA LITTÉRATURE EN FRANCE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX^E SIÈCLE

Le XX^e siècle est marqué, dès son début, par un bouillonnement d'idées. La littérature vit un moment très créatif et voit naître de grands écrivains et de nouveaux mouvements artistiques. Les événements de ce siècle mouvementé se reflètent aussi dans la production littéraire. C'est

pourquoi cette section possède la même structure de la précédente : d'abord, je présente la littérature d'avant la Première Guerre ; ensuite, celle de l'entre-deux-guerres ; finalement, ce qui vient après la Seconde Guerre jusqu'aux années 1950 à peu près. Certains des écrivains mentionnés ci-dessous ont une œuvre vaste et ont contribué de différentes formes (poésie, roman, théâtre) à la littérature ; parfois, ces noms n'apparaissent liés qu'au type textuel auquel ils se sont le plus dédiés et parfois ils sont cités plus d'une fois.

3.2.1 JUSQU'EN 1914

Cette époque ne peut pas être classée dans un mouvement, le plus efficace est de la voir comme un moment de diversité et d'expérimentation où commencent à apparaître les idées fondatrices des mouvements littéraires qui seront consolidés dans les années qui suivent. La poésie est en vogue dans ce début de siècle et presque tous les écrivains qui vont ultérieurement préférer d'autres genres littéraires, comme Jules Romains, Georges Duhamel, François Mauriac et Jean Cocteau, lancent, tous, au moins un recueil de poèmes. Les événements autour de la poésie, ainsi que des revues et des manifestes, sont nombreux. Cette courte période annonce déjà l'évolution qui va s'instaurer dans la poésie au long du siècle. La poésie du début du siècle exploite, sous un nouveau regard, l'héritage symboliste, tout en approfondissant l'investigation poétique (LAGARDE et MICHARD, 1981). Quelques écrivains qui gardent encore des traits symbolistes sont Émile Verhaeren, Maeterlinck, Henri de Régnier, Francis James, Paul Fort et Saint-Pol-Roux. Les femmes s'allient aussi à ce renouveau, dont la plus connue est Anna de Noailles. Une tendance à aborder le monde concret en détriment de la recherche de l'Être commence à se dessiner.

D'autres tendances se dessinent également ; c'est le cas des « Fantaisistes », de « l'unanimisme » et de la poésie « du monde et de l'aventure » (LAGARDE et MICHARD, 1981, p. 38). Le premier groupe

cherche la « liberté spirituelle et sentimentale qui permette de donner au monde des aspects imprévus » (LAGARDE et MICHARD, 1981, p. 33). Les unanimistes, , avec leur poésie, se croient responsables de faire éveiller l'âme collective des hommes et de les rejoindre en communion. Ce groupe est originalement formé par René Arcos, Georges Duhamel et Charles Vildrac, mais c'est Jules Romains qui va réussir à transposer leurs idées en poésie. Finalement, le troisième groupe, dont la principale figure est Blaise Cendrars, est celui qui se nourrit de l'expérience des voyages, de l'évasion non seulement de l'âme, mais du corps aussi pour concevoir sa poésie.

Sûrement, le grand nom de la poésie de ce début de siècle est Guillaume Apollinaire. Depuis la publication d'*Alcools*, en 1913, il démontre son ouverture au nouveau, mais sans s'allier à un courant spécifique. Au contraire, il profite de toutes les innovations thématiques et syntaxiques et les consolide dans sa poésie.

Le roman, lui aussi, témoigne du rayonnement d'idées et de méthodes d'écriture qui s'est diffusé dès le début du siècle. L'influence des idées politiques et philosophiques, par exemple, prend un ton humaniste et sceptique chez Anatole France, moraliste et religieux (catholique) chez Paul Bourget (qui commence en écrivant des romans psychologiques), engagé chez Romain Rolland et introspectif et individualiste chez Maurice Barrès, pour ne mentionner que quelques noms importants de l'époque.

Au théâtre, le siècle commence par une reprise de quelques thèmes du romantisme opérée par Edmond Rostand avec *Cyrano de Bergerac*. Cependant, d'autres styles trouvent aussi leur place. Par exemple, Octave Mirabeau, Jules Renard et Émile Fabre présentent une écriture de caractéristiques naturalistes et réalistes. La question sociale, fréquente dans les œuvres naturalistes, prend un nouveau ton, plus moraliste, dans le « théâtre d'idées » (LAGARDE et MICHARD, 1981, p. 57) d'Eugène Brieux, Paul Herveu et François de Curel. De sa part, l'amour demeure encore la préférence de certains écrivains, mais il est abordé de façons diverses. Les

noms les plus remarquables dans ce cas sont Henry Bataille (dont la préférence est le conflit entre l'amour et ses obstacles), Henry Bernstein (il aborde plutôt le côté psychologique de l'amour) et Georges de Porto-Riche (représentant de la psychologie classique).

Moins reconnus comme expression artistique sont le théâtre de boulevard et le vaudeville. Le premier trace, en général, un portrait de la noblesse et des hommes riches. Les personnages mènent une vie d'oisiveté et ont l'amour comme principale préoccupation. Ce type d'écriture ne dépasse pas les apparences, c'est-à-dire qu'il ne propose pas des réflexions approfondies. Les maîtres de ce genre sont Maurice Donnay, Alfred Capus, Henri Lavedan et Abel Hermant. Le vaudeville est un genre comique, composé de plusieurs jeux de scènes, de coïncidences, de rencontres de personnages, etc.

Il y a certains écrivains qui sont les grands noms de cette époque. En poésie, il faut citer Charles Péguy qui fait de son écriture une sorte de prière, ardente et toujours sérieuse; Paul Claudel qui cherche l'unité de la poésie et de la foi, ayant une œuvre centrée sur le thème du salut spirituel; et, surtout, Paul Valéry, en quête de la poésie pure et de son mécanisme créateur. En prose, il est essentiel de mentionner Marcel Proust et André Gide, deux maîtres du récit intimiste. Le style « prismatique » (LAGARDE et MICHARD, 1981, p. 224) de Proust est complètement nouveau et ses écrits « éclairent non pas successivement mais simultanément les aspects du monde et les profondeurs de l'âme » (LAGARDE et MICHARD, 1981, p. 224). Gide, quant à lui, plonge dans l'examen de soi-même quand il écrit des textes qui ne sont pas ceux traditionnels de l'écriture confessionnelle.

Au théâtre, il y a Georges Courteline, écrivain de ton humoristique qui est très populaire à l'époque. Finalement, le grand maître de la bouffonnerie et de la farce, Alfred Jarry, est un nom essentiel des premières années du XXe siècle dans l'art dramatique.

3.2.2 DE 1919 À 1939

C'est peu après la mort d'Apollinaire que des idées nouvelles et créatives, dont il a été l'un des précurseurs, commencent à prendre la forme de mouvements artistiques. Le dadaïsme, dont l'œuvre de Tristan Tzara est le meilleur exemple, cherche, par la « violence anarchique », « l'authentique brut » (LAGARDE et MICHARD, 1981, p. 343) qui se réalise non pas seulement dans le contenu, mais aussi dans et par le langage. Pour trouver cette authenticité, il faut d'abord promouvoir la destruction totale et ce qui en reste est le vrai, la réalité pure. D'après Lagarde et Michard (1981), la recherche de la pureté est une des principales caractéristiques des mouvements littéraires du XX^e siècle.

Le surréalisme est l'un des plus importants mouvements artistiques de cette époque. Il ne se restreint pas à la littérature, s'étendant aux arts en général, comme la peinture de Max Ernst et de Francis Picabia et le cinéma avec Marcel l'Herbier et René Clair. D'après Lagarde et Michard, le surréalisme cherche « la pratique de l'art comme technique d'exploration de l'Inconnu et de tous les 'ailleurs' qu'enferme conjointement, selon des mystérieuses correspondances, l'univers de la conscience humaine. » (1981, p. 342). La principale référence de ce mouvement en littérature est André Breton, un étudiant de médecine qui crée, en 1919, la revue *Littérature* où est publié le premier texte surréaliste. D'autres noms essentiels de ce mouvement en littérature sont Robert Desnos, Paul Éluard et Louis Aragon. À côté du surréalisme, quelques écrivains indépendants partagent quelques caractéristiques de ce mouvement : il s'agit de Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Max Jacob, Pierre Reverdy et Jules Supervielle.

Par rapport au roman, plusieurs genres continuent à exister ; j'en cite huit types, conformément au classement proposé par Lagarde et Michard (1981). Le roman fleuve est écrit en plus d'un tome dont la plupart des personnages sont les mêmes dans les différents ouvrages ; les auteurs les plus connus de ce genre sont Roger Martin du Gard, Georges Duhamel et

Jules Romains. Le deuxième genre est le roman psychologique qui a pour but d'approfondir la connaissance de la nature humaine et s'insère dans le cadre des récits moralistes. Raymond Radiguet, Jean Giraudoux, Jacques Chardonne, Marcel Arland et Jacques de Lacretelle sont quelques-uns des écrivains de ce groupe. Le troisième type est le roman exprimant l'inquiétude spirituelle, comme ceux de François Mauriac, Georges Bernanos, Marcel Jouhandeau et Julien Green. Le « roman de la grandeur humaine » (LAGARDE et MICHARD, 1981, p. 479) est le quatrième type et regroupe trois écrivains : Henry de Montherlant, André Malraux et Antoine de Saint-Exupéry. Le trait principal de leur écriture est la réintroduction de sujets qui n'apparaissaient pas dans la littérature française depuis longtemps et portaient sur le « surpassement de soi » (GIDE, *apud* LAGARDE et MICHARD, 1981, p. 479). Les romans de la critique sociale et de la représentation des mœurs appartiennent au sixième genre et sont écrits principalement par Henri Barbusse, Louis Aragon, Louis-Ferdinand Céline, Eugène Dabit, André Chamson et Georges Simenon. Depuis le début du siècle, un mouvement s'efforçait de mettre l'homme de la province et la nature comme les personnages principaux d'un roman. Ce roman régionaliste, qui appartient au septième groupe, est continué dans les années 1920 par quelques noms célèbres : Maurice Genevoix, Ramuz, Jean Giono, Henri Bosco et Colette. Le dernier type de roman de cette époque possède un ton humoristique et ses représentants les plus réputés sont André Maurois et Marcel Aymé.

Au théâtre, l'une des tendances en évidence est la quête de talents en interprétation et en mise en scène. De ce fait, le jeu des comédiens et le décor deviennent très importants. Les auteurs les plus connus sont Henri-René Lenormand, Steve Passeur et Paul Raynal.

Le rêve, la fantaisie et la farce, ensemble, forment une espèce de théâtre léger, qui sert à amuser et est très apprécié par ceux qui fréquentent

le théâtre de Boulevard. Ses auteurs les plus expressifs sont Sacha Guitry, Henri Duvernois, Jean Sarmant et Marcel Achard.

En réaction au style savant qui veut effectuer des analyses profondes, le théâtre intimiste a pour but d'illustrer la vie de personnes communes. Ce style se caractérise par la suggestion : la complexité de la vie n'est pas montrée, mais suggérée par les gestes, les silences, les mots monosyllabiques. La satire des mœurs est un genre qui regroupe également quelques noms importants, comme Édouard Bourdet, Jules Romand et Marcel Pagnol. Pour fermer cette période, il faut faire remarquer Armand Salacrou, qui a écrit des farces et des satires, mais aussi du théâtre engagé et du théâtre métaphysique, et Jean Giraudoux, qui a une œuvre très variée tantôt par rapport au contenu, tantôt par rapport à la forme. Il crée des comédies, des tragédies, il parle des temps anciens et modernes et il produit aussi des ouvrages humanistes.

3.2.3 À PARTIR DE 1940

La littérature reflète les effets que la guerre et la Résistance provoquent chez les Français. Les revues littéraires sont nombreuses et la poésie, qui a encore le pouvoir de représenter symboliquement la liberté, y trouve un ample espace de propagation. Cette poésie se caractérise par le ton engagé et par la ferveur poétique et est considérée par Lagarde et Michard comme une « expérience de liberté » (1981, p. 538). Cependant, les thèmes fréquents de l'expression poétiques ne sont pas négligés : les grands mythes, la nature et l'amour sont encore abordés par certains poètes.

Après 1945, les écrivains ont déjà absorbé les innovations techniques, esthétiques et psychologiques qui se dessinaient depuis Baudelaire (LAGARDE et MICHARD, 1981), mais ils en font l'usage de façon à imprimer leur contribution personnelle sur leurs créations. La pluralité est une caractéristique remarquable de cette époque et quelques thèmes et styles d'écriture peuvent être soulignés, comme les aspects de la vie

quotidienne, travaillés par Jacques Prévert qui utilise en plus un langage proche du lecteur ; la recherche de l'objectivité de Francis Ponge ; et la bataille contre l'hostilité du monde travée par Henri Michaux par le langage et par la poésie. Il est intéressant d'observer qu'une conscience francophone en littérature commence à se dessiner, donnant voix aux écrivains de langue française hors France, comme le Québécois Saint-Denys Garneau, le Sénégalais Léopold Sedar Senghor et le Martiniquais Aimé Césaire.

D'après Lagarde et Michard (1981), le roman de cette époque subit les effets des événements, de l'expérience surréaliste et de la psychologie du moi profond, des nouvelles doctrines philosophiques (phénoménologie, existentialisme et philosophie de l'absurde) et du cinéma. Parmi ses diverses formes d'expression, énumérées par les auteurs cités ci-dessus, se trouvent l'autobiographie, le roman d'analyse et de réalisme, le récit qui côtoie le surréalisme, le roman d'expérience et le roman nouveau. Le premier demeure comme une forte manifestation littéraire et se constitue des diverses méthodes d'écriture (le journal intime, la confession, etc.). Le roman d'analyse et de réalisme comprend le roman historique et le traditionnel roman d'action et présente donc une étude de la société et de ses mœurs. Il a une variante psychologique préférée surtout par les femmes, comme Marguerite Yourcenar. Celui semblable au surréalisme est produit par Roger Vailland, André Pieyre de Mandiargues et Julien Gracq. Le roman d'expérience, quant à lui, est considéré comme différent, car il ne cherche pas représenter une réalité et son objet ne sont pas les événements ni la psychologie des gens, mais le roman lui-même. Boris Vian, Raymond Queneau, Marguerite Duras et Samuel Beckett sont quelques-uns de ses partisans. Finalement, le nouveau roman s'éloigne des formes usuelles du roman : il n'est pas linéaire, sa structure est plus complexe et exige un effort plus grand du lecteur pour comprendre les relations établies dans le récit et pour le lire de façon active, en cherchant les éléments qui lui permettent de saisir l'histoire.

Le théâtre continue à présenter le renouvellement des années 1930 et quelques chefs-d'œuvre sont produits dans ces années après-guerre. Plusieurs romanciers et poètes s'aventurent aussi dans le théâtre, comme Paul Claudel, François Mauriac, Jean-Paul Sartre et Albert Camus. Ces deux derniers introduisent l'existentialisme dans l'art dramatique et produisent un théâtre philosophique.

La vie théâtrale est également touchée par les innovations : surgissent le Festival d'Avignon et le Théâtre National Populaire, ce qui favorise la décentralisation du théâtre qui commence à dépasser les frontières de la capitale pour se diffuser dans la province.

À côté de ces renouvellements, une autre révolution a lieu, celle qui « concerne à la fois la signification, les structures et le langage » (LAGARDE et MICHARD, 1981, p. 561) et dont le précurseur est Antonin Artaud. Cet écrivain défend la prépondérance du physique et du plastique au détriment de la psychologie. De plus, il avait déjà fondé le « Théâtre de la cruauté », selon lequel une pièce de théâtre doit provoquer les sens et l'inconscient afin de provoquer « une sorte de révolte virtuelle » (LAGARDE et MICHARD, 1981, p. 561).

Il est fondamental d'indiquer quelques grands écrivains dramatiques de cette époque. Jean Anouilh, auteur d'une grande quantité de pièces ayant des styles variés, va du ton romantique, où la mort est vue comme une amie, au théâtre de divertissement, au comique, à la satire et aux textes historiques. Henry de Montherland, lui, alterne plusieurs sujets dans ses pièces, allant du chrétien au profane, de l'édifiant à l'immoral (LAGARDE et MICHARD, 1981). De style innovateur, Eugène Ionesco mêle la réalité au rêve et à l'absurde. Toutefois, derrière l'absurdité apparente, se cachent des questions profondes sur l'homme et ses inquiétudes. Samuel Beckett, pessimiste, veut rompre avec la technique traditionnelle. Dans ces pièces, le décor n'existe presque pas, ses personnages sont des êtres insignifiants et le thème constant de Beckett est le néant.

Encore touchés par l'absurde, mais lui donnant leurs propres contributions créatives, viennent Jean Genet, Arthur Adamov et Fernando Arrabal. Finalement, cette première moitié du siècle voit surgir aussi le théâtre poétique de Boris Vian, Roland Dubillard, Romand Weingarten, René de Obaldia et François Billetdoux.

3.3 L'AFFAIRE DES SŒURS PAPIN

Souvent, les événements de la vie réelle sont la source d'inspiration d'un artiste. Parfois, c'est sa propre vie (ou seulement quelques moments de la vie) qui sert de motivation, comme dans les récits personnels ; dans d'autres cas, il s'agit d'un fait historique important ; il y a encore d'autres situations, comme l'utilisation d'événements de la vie quotidienne, des nouvelles qu'on lit dans un journal. Les raisons qui poussent les artistes à avoir cette pratique sont également diverses. Ce qui est le plus intéressant est la façon que chaque artiste trouve pour se servir de son style et de ses croyances, pour imprimer sa marque et pour transformer la réalité en art.

Le 2 février 1933, une femme bourgeoise, Mme Lancelin, et sa fille, Mlle Geneviève, sont trouvées assassinées sur le pallier de leur maison. Le crime a été brutal : les deux ont été attaquées avec des outils de la maison ; selon le rapport de la police, elles ont eu les yeux arrachés vivantes et elles ont été assommées. De plus, elles présentent des blessures semblables aux coupures effectuées dans un lapin quand on le prépare pour un repas.

À l'étage, les policiers trouvent les assassines, Christine et Léa Papin, deux sœurs qui travaillent comme domestiques à la maison et qui se sont couchées sur le même lit. Les deux jeunes filles (elles avaient 28 et 21 ans respectivement) ont lavé les instruments utilisées pour tuer leurs patronnes et se sont lavées avant de se mettre au lit. Apparemment, la raison du meurtre était une dispute entre les deux et leurs patronnes à cause de la

mauvaise utilisation du fer à repasser qui avait provoqué une panne de l'électricité chez les Lancelin.

Ce crime est considéré par certains critiques comme le fait qui donne origine aux *Bonnes*. D'après White (2003), Genet le nie ; cependant, les deux histoires gardent quelques ressemblances remarquables. Prouver que le cas des sœurs Papin a donné l'idée de la pièce ne me concerne pas ; par contre, il me semble important de rapporter le fait dans ce chapitre qui prétend situer la pièce dans le contexte de l'époque où elle a été écrite. De plus, si l'on considère qu'il y a une relation entre les deux histoires, il est important de penser pourquoi celle de Claire et Solange prend un cours différent. Cette question sera abordée au Chapitre 5, à la section 5.2.3.

3.4 PRESENTATION DE LA PIÈCE

C'est dans le contexte historique et artistique du passage de la première à la deuxième moitié du XX^e siècle que surgit *Les Bonnes*. Créée en 1947, la pièce présente une histoire qui se passe à l'intérieur de la maison de Madame (plus précisément dans sa chambre) où Claire et sa sœur, Solange, travaillent comme bonnes. Le résumé présenté ci-dessous ne présente pas les détails de la pièce, car un bilan plus complet en est fourni au Chapitre 4, à la section « Intrigue et organisation de l'action ».

Claire et Solange décident de tuer leur patronne, mais, pour ce faire, elles doivent d'abord éloigner Monsieur (l'amant de leur patronne) de la maison. Elles effectuent alors un plan : elles écrivent des lettres l'accusant d'avoir commis des vols et il est mis en prison. Restant seules à la maison tous les soirs, les deux font une représentation où l'une est la patronne et l'autre est la bonne. La scène devrait finir par l'assassinat de Madame, mais elles n'arrivent jamais à sa fin - comme dans la vie réelle, car elles n'atteignent pas leur objectif principal, de tuer Madame. Un soir, Monsieur (l'amant) est mis en liberté et les deux se voient obligées à commettre

l'assassinat avant qu'il rencontre Madame. Cependant, encore une fois, elles n'ont pas de succès. Finalement, l'une boit la boisson empoisonnée qui devrait tuer leur patronne et meurt à côté de sa sœur.

Genet n'est pas indifférent aux transformations du XX^e siècle. La guerre a bouleversé la vie et la pensée de tous et, si Genet ne passe pas toute sa vie en France, il se montre par contre toujours intéressé par les questions sociales de son pays et ces thèmes sont toujours présents dans son œuvre. Exclu de la société (parce que voleur, pauvre et homosexuel prostitué), il observe les relations qui s'établissent entre ceux qui, comme lui, n'ont pas de place dans ce système, et ceux qui représentent l'autre côté, c'est-à-dire les plus riches ou puissants qui ne vivent pas dans les mêmes conditions que lui, mais qui, au contraire, se trouvent dans une situation confortable.

Dans une étude sociologique des cinq premières pièces de Genet, Lucien Goldmann (1989) affirme qu'elles forment une succession portant sur la même problématique qui, pourtant, évolue de l'une à l'autre. D'après lui, la question centrale est la relation entre oppresseurs et opprimés qui apparaît d'abord d'un point de vue pessimiste (Genet s'identifie aux opprimés), car les dominés ne peuvent sortir de leur condition que par le rêve ou l'imagination. Cette impossibilité de changer la situation des opprimés traduit un peu la sensation d'impuissance éprouvée par Genet pendant toute sa vie et qui devient un sentiment commun aux Français après les temps de guerre. Les artistes sont ceux qui arrivent mieux à exprimer cette atmosphère par leur art. Dans *Les Paravents*, la dernière des cinq pièces analysées par Goldmann, la réussite d'un opprimé arrive dans le monde diégétique des personnages et non pas seulement dans son univers imaginaire, ce qui représente une transformation importante par rapport aux autres pièces, puisque, pour la première fois, l'espoir est le message final.

D'après Goldmann (1989), la transposition des hiérarchies du monde réel au monde factice de la littérature devient plus évidente à partir des

Bonnes (la deuxième pièce des cinq que l'auteur analyse), car la figure de l'opresseur est présente dans la pièce et pendant certains moments partage la scène avec les opprimées, Claire et Solange.

4 ANALYSE DES COMPOSANTS DES BONNES

Ce chapitre présente une analyse des éléments constitutifs de la pièce. La première section porte sur l'intrigue, c'est-à-dire la construction des événements à partir de la relation qui existe entre eux. Je propose une segmentation de la pièce selon les éléments ou événements qui interrompent l'action. La deuxième section, nommée « Les interventions de l'auteur » aborde le paratexte ; il s'agit des textes qui guident la mise en scène ou qui comprennent une réflexion sur des aspects de la pièce. L'espace et le temps sont le sujet de la troisième section. Ces deux catégories présentent des traits communs, c'est pourquoi elles sont l'objet en premier lieu d'un bref commentaire conjoint pour être ensuite étudiées séparément. La quatrième section présente une étude des objets qui sont importants pour la dynamique de la pièce. Finalement, la dernière section est dédiée à l'étude des personnages. Claire, Solange et Madame sont analysées plus longuement, vu qu'elles sont les seules des cinq personnages qui apparaissent sur scène et que leur rôle est plus important dans l'histoire.

4.1 L'INTRIGUE ET L'ORGANISATION DE L'ACTION

4.1.1 L'INTRIGUE

Deux sœurs, Claire et Solange, travaillent comme domestiques dans une maison. Mécontentes de leur vie, elles choisissent Madame, leur patronne, comme l'objet de leur haine et de leur envie et projettent son assassinat. La première partie de ce plan étant d'éloigner Monsieur (amant de Madame) de la maison pour créer la situation parfaite pour l'assassinat, elles écrivent des lettres lui attribuant la culpabilité par quelques vols et il est mis en prison. Tout cela arrive avant le début de l'action. À l'attente du moment idéal pour tuer Madame, les deux jeunes filles s'amuse par son imitation. Tous les soirs, quand elles sont seules à la maison, elles vont à la chambre de Madame où elles jouent une petite scène entre Madame et une des bonnes. L'action se passe l'un de ces soirs, lorsque Claire joue le rôle de Madame et Solange joue le rôle de Claire. Le soir représenté par l'action, Monsieur est mis en liberté, ce qui oblige Claire et Solange à prendre la décision de tuer Madame ce même jour pour qu'elle ne découvre pas qu'elles sont les responsables de l'arrestation de Monsieur. Les domestiques préparent une boisson empoisonnée, mais Madame, après avoir découvert que Monsieur est libre, sort pour le rencontrer sans la boire. Finalement, Claire demande à Solange de lui donner le tilleul, le boit et meurt.

4.1.2 L'ORGANISATION DE L'ACTION

L'action dans *Les Bonnes* n'a pas de subdivisions formelles, c'est-à-dire que la pièce n'est pas partagée en actes ni en scènes, en tableaux ou en parties. Toutefois, il y a des moments différents dans l'action, ce qui est signalé par des interruptions. Je propose une segmentation de la pièce basée sur ces changements qui permettent d'observer ses différents moments.

4.1.2.1 La segmentation de la pièce

La pièce de Genet n'ayant pas de division formelle en parties, je propose ici une segmentation basée sur les principaux noeuds actantiels qui composent l'intrigue.

Au premier segment, Claire (habillée avec les vêtements de Madame) et Solange (jouant le rôle de Claire) simulent une conversation qui devient une discussion. Solange est sur le point d'étrangler Claire, quand, tout à coup, le réveil sonne.

Au deuxième segment, les deux bonnes se surprennent que leur temps de simulation ait fini sans qu'elles terminent la représentation, car elles avaient calculé le temps pour jouer la scène et organiser la chambre avant l'arrivée de Madame. Pendant qu'elles organisent tout, les deux commencent une discussion, l'une accusant l'autre de ne pas faire bien son rôle dans la scène. La discussion est interrompue par la sonnerie du téléphone.

Au troisième segment, Monsieur annonce par un appel téléphonique (celui qui met fin au deuxième segment) qu'il est en liberté provisoire et veut rencontrer Madame dans un bar. Claire, troublée par cette nouvelle, n'accroche pas le récepteur du téléphone. Les deux sœurs se disputent à nouveau, maintenant s'accusant de ne pas avoir bien réalisé sa fonction dans le plan pour incriminer Monsieur. Les deux sont effrayées par la possibilité d'être découvertes et, ne trouvant qu'une seule option pour se sauver, elles décident de tuer Madame ce soir-là. Alors, elles décident de mettre dix comprimés de gardenal dans le tilleul que Madame boit tous les soirs. Soudain, la sonnette de la porte sonne.

Au quatrième segment, Madame, qui avait sonné la sonnette de la porte, arrive. Pendant que Madame reste en scène avec Solange, Claire va préparer le tilleul. Quand Claire revient, les deux bonnes essaient de faire

boire le tilleul par Madame, sans succès. C'est alors que Madame voit que le téléphone n'est pas accroché.

Au cinquième segment, Claire et Solange racontent à Madame que Monsieur a appelé et l'attend au Bilboquet, un bar. Madame, euphorique de la nouvelle, demande à Solange d'appeler un taxi et reste avec Claire qui l'aide à se préparer pour sortir. Claire essaie de faire boire le tilleul par Madame, sans succès encore une fois. Solange revient et Madame sort.

Au sixième segment, Claire et Solange recommencent leur dispute. Elles s'accusent d'échouer à la tentative de tuer Madame. Elles commencent à jouer à nouveau, elles semblent même délirer. Solange imagine l'assassinat de Claire et se voit comme l'assassine. Ensuite, elle imagine sa propre mort, ses funérailles étant un moment solennel. Finalement, Claire s'habille avec une robe de Madame, se couche sur le lit, exige que Solange lui donne le tilleul empoisonné, le boit et meurt.

Qu'est-ce que cette segmentation apporte d'intéressant ? Tout d'abord, il faut observer que, dans quatre des six parties, Claire et Solange se disputent et s'accusent, ce qui montre la tension qui parcourt toute la pièce et l'instabilité émotionnelle des deux sœurs. Un autre aspect révélé par la segmentation est l'importance de quelques objets pour la construction de l'histoire présentée, ce qui sera l'objet d'une section postérieure dans ce chapitre.

4.2 LES INTERVENTIONS DE L'AUTEUR

Dans *Les Bonnes*, on peut observer les interventions de l'auteur sous trois formes différentes : dans les didascalies, dans deux notes de Genet et dans « Comment jouer *Les Bonnes* », texte qui précède celui de la pièce.

4.2.1 LES DIDASCALIES

Tout ce qui n'est pas discours des personnages, mais fait partie du texte de la pièce peut être considéré comme didascalie. Les didascalies peuvent être de deux genres : celles appelées externes précèdent le texte du personnage et les internes sont placées à l'intérieur des dialogues entre les personnages. Les didascalies comprennent les noms des personnages (et informe donc celui qui aura la parole à chaque moment), l'indication des entrées et des sorties, la description des lieux ainsi que des orientations concernant l'interprétation (par exemple, les gestes, les expressions, le ton de la voix et l'attitude des personnages) et le décor (par exemple, la disposition et le déplacement des objets sur scène). Chez Genet, elles sont très nombreuses, ce qui dénote sa préoccupation de la mise en scène – pendant qu'il écrivait, il l'envisageait déjà.

Dans *Les Bonnes*, la première didascalie décrit le lieu où se passe l'action et est la seule de ce type, car toute l'action présentée dans la scène se passe au même endroit, la chambre de Madame. Dans cette didascalie, il est important de souligner deux aspects : l'observation concernant la quantité de fleurs qui doivent être placées dans la chambre et l'insistance sur la couleur noire : « [...] *Des fleurs à profusion. C'est le soir. L'actrice qui joue Solange est vêtue d'une petite robe noire de domestique. Sur une chaise, une autre petite robe noire, des bas de fil noirs, une paire de souliers noirs à talons plats.* » (GENET, 2007, p. 15 ; c'est moi qui souligne). Ces deux aspects sont importants parce que les fleurs et la couleur noire peuvent avoir une relation avec la mort. En ce qui concerne la couleur noire, l'insistance est facilement perceptible : le mot apparaît quatre fois, mais la répétition ne semble pas nécessaire pour la caractérisation des vêtements des bonnes. La relation des fleurs avec la mort est exprimée par Madame dans un moment postérieure dans la pièce :

« Chaque fois que je rentrerai mon cœur battra avec cette violence terrible et un beau jour je m'écroulerai, morte sous vos fleurs. Puisque c'est mon tombeau que vous préparez,

puisque depuis quelques jours vous accumulez dans ma chambre des fleurs funèbres ! » (GENET, 2007, p. 66).

Cette manifestation de Madame se situant après la moitié de la pièce, la didascalie fonctionne donc comme une sorte d'annonce de ce qui viendrait, comme une suggestion.

Les autres didascalies servent principalement à orienter les actrices en relation à l'interprétation. Il est important d'observer qu'il y a de nombreuses orientations concernant ce qu'elles doivent transmettre au public. Par exemple, dans deux pages, il y a « avec beaucoup d'hypocrisie », « très humble », « dure », « naïvement », « froidement » (GENET, 2007, pp. 14-15), etc., toutes ces remarques dirigées à Claire et à Solange. Ces variations dénotent l'humour instable des deux sœurs, caractéristique très importante qui sera discutée lors de l'examen des personnages. Ce type de didascalie est très utilisé par Genet.

Il y a encore d'autres didascalies dédiées à attirer l'attention sur les objets qui composent le décor. Dans ce cas, elles ont la fonction de faire remarquer, lors de la mise en scène, la présence ou le déplacement de ces objets, car ils auront une fonction importante dans l'histoire. C'est le cas, par exemple, du téléphone décroché qui dénonce les sœurs et de la clef du secrétaire que Solange n'a pas mis à la position exacte laissée par Madame. Les didascalies indiquent que les actrices doivent attirer l'attention sur ces objets avec leurs gestes ou leurs paroles.

Bref, dans *Les Bonnes*, les didascalies sont fondamentales pour la construction de l'intrigue, car elles font remarquer des aspects qui ne sont pas toujours exprimés par les répliques des personnages.

4.2.2 LES NOTES DE L'AUTEUR

Les deux notes de bas de page sont dirigées aux metteurs en scène. La première, à la page 35, porte sur le mouvement que les actrices doivent faire

en scène. Selon Genet, ce mouvement a un sens : « Je ne peux pas dire lequel, mais cette géométrie ne doit pas être voulue par de simples allées et venues. » Le plus curieux est que Genet ne dit pas quel est le dessin que les actrices doivent faire en se déplaçant, le metteur en scène devant comprendre ses intentions. Genet continue : « Elle [la géométrie] s'inscrira comme, dit-on, dans le vol des oiseaux, s'inscrivent les présages, dans le vol des abeilles une activité de vie, dans la démarche de certains poètes une activité de mort. » Comment interpréter cette orientation ? Sûrement, Genet veut attirer l'attention sur l'importance de chaque détail de la pièce. Ainsi, le mouvement des actrices en est, comme tout le reste (discours des personnages, interprétation, décor, etc.), un constituant fondamental. Mais en quoi consiste ce mouvement mystérieux et pourquoi Genet ne l'explique-t-il pas clairement ? Il n'est pas possible de répondre à cette question avec sûreté, mais probablement la géométrie doit révéler la force des désirs et des actes des personnages et l'existence d'une hiérarchie entre eux, ce qui, par conséquent, collabore à l'augmentation de la tension de la pièce. Chaque détail de la pièce a un sens et, en ce qui concerne le mouvement des actrices, ce n'est pas différent.

La deuxième note n'est pas moins obscure. Genet observe que les metteurs en scène peuvent remplacer des expressions « trop précises » par « d'autres plus ambiguës » (GENET, 2007, p. 65), ce qui dénote son désir d'inculquer le doute à son lecteur et même à ceux qui se chargent d'effectuer le montage de sa pièce. Comme dans la note précédente, l'auteur ne dit pas clairement ce qui peut être changé, il ne fait que souligner cette possibilité, mais laisse le metteur en scène relativement libre pour faire son interprétation.

4.2.3 LE TEXTE « COMMENT JOUER *LES BONNES* »

Dans ce texte, Genet aborde plusieurs thèmes, exprimant son opinion sur le théâtre, expliquant ce qui l'a poussé à écrire cette pièce et quelques

questions qu'elle présente et il donne quelques orientations concernant l'interprétation des actrices et le décor de la pièce. À propos de l'interprétation des actrices et du décor, ce texte fonctionne comme une didascalie plus générale qui est rappelée et raffinée tout au long du texte dans les autres didascalies.

En relation aux deux protagonistes, Genet fait trois observations, que je résume : elles doivent avoir un air furtif, pour rendre leurs paroles plus légères, et elles doivent démontrer avoir à la fois de la pureté et de la pourriture. Et cette pourriture doit être montrée dans les moments les plus affectueux des personnages.

Par rapport à Madame, Genet affirme qu'elle ne doit pas être composée de façon caricatural, probablement parce que le personnage semble être un peu futile, ce qui pourrait motiver une interprétation exagérée. En outre, les trois actrices ne doivent pas avoir une représentation réaliste, parce que la pièce, d'après Genet, est un conte et il souligne : « Il faut à la fois y croire et refuser d'y croire » (GENET, 2007, p. 9). Le réalisme et la fausseté de la représentation seront abordés au Chapitre 5.

En ce qui concerne le décor, Genet souligne que la pièce ne doit être localisé ni dans le temps ni dans l'espace. Ce désir de l'auteur est analysé à la prochaine section de ce travail, qui porte justement sur le temps et l'espace.

Un aspect fondamental abordé rapidement dans ce texte est le désir de Genet de faire que le public se reconnaisse dans ce conte, question qui est étudiée au Chapitre 5 (sur la présence du double dans la pièce).

4.3 L'ESPACE ET LE TEMPS

Avant d'analyser ces deux catégories séparément, il est intéressant de commenter quelques aspects qui concernent toutes les deux. Premièrement,

il faut observer que la pièce respecte l'unité de temps et d'espace, l'action se déroulant en moins de 24 heures et dans un même endroit, la chambre de Madame. Cependant, elle ne peut être localisée de façon précise ni dans le temps historique ni dans l'espace géographique. En vérité, Genet suggère qu'elle ne doit pas être localisée : « Si la pièce est représentée en France, le lit sera capitonné [...]. Si la pièce est jouée en Espagne, en Scandinavie, en Russie, la chambre doit varier. Les robes, pourtant, seront extravagantes, ne relevant d'aucune mode, d'aucune époque » (GENET, 2007, pp. 10-11). Ensuite, il est encore plus catégorique et surtout ironique, affirmant que la pièce pourrait être représentée à Épidaure, ancien théâtre grec, où la scène était au centre et rien ne pouvait être caché du public, parce qu'il n'y avait aucun mur ou cachette. De plus, à cette époque-là, il n'y avait pas de décor dans le théâtre. Ces commentaires manifestent un désir d'attribuer à sa pièce un air d'universalité. Comme Genet lui-même le souligne, « il ne s'agit pas d'un plaidoyer sur le sort des domestiques » (GENET, 2007, p. 10), c'est-à-dire que la situation présentée dans *Les Bonnes* est plutôt une allégorie d'une situation qui arrive n'importe où et n'importe quand. Comme observé au chapitre précédent, Lucien Goldmann, dans un article écrit en 1966, affirme que les cinq pièces que Genet avait publiées jusqu'à cette époque-là posent la même problématique, celle de la relation entre les dominants et les dominés. Par contre, chaque pièce le fait d'une façon différente et possède une complexité différente aussi. D'où le caractère universel des *Bonnes*, puisque la pièce expose les problèmes d'une relation entre deux classes différentes de la société qui, cependant, peuvent être représentées par d'autres personnages (qui ne soient pas des bonnes et leur patronne), les bonnes et Madame n'étant que l'une des possibilités.

Malgré l'effort pour ne pas rattacher sa pièce à un temps et à un espace précis, quelques éléments témoignent d'une époque et d'un lieu. Deux objets permettent de placer l'histoire à un moment historique relativement précis. Le premier est le téléphone, créé dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, qui situe l'action dans un intervalle comprenant à peu

près 90 ans (entre 1860 et 1947). Le deuxième, le *Détective*, magazine paru à la première fois en 1928, insère la pièce dans le XX^e siècle. En outre, ce magazine indique que l'histoire a probablement lieu en France, pays de parution et de publication de la revue.

4.3.1 L'ESPACE

Dans cette section, quatre types différents d'espace sont abordés : a) l'espace de la représentation (celui où se passe l'action), b) l'espace hors-scène (celui qui est mentionné dans la pièce, mais qui n'apparaît pas sur scène), c) l'espace social, espace métaphorique où les rapports entre les personnages sont mis en évidence et d) l'espace psychologique, celui qui comprend les sentiments et les attitudes des personnages et, par conséquent, l'atmosphère de la pièce.

4.3.1.1 L'espace de la représentation

Il s'agit de l'espace physique qui est représenté sur scène ; dans ce cas, la chambre de Madame, qui a une signification très importante pour l'histoire, car il s'agit du lieu qui appartient à la patronne et qui contient toutes ses affaires. Comme Madame, il est aussi l'objet de désir et de haine de Claire et de Solange. C'est là où, tous les soirs, les deux protagonistes peuvent éprouver le double plaisir d'être Madame et de l'humilier en jouant leur petite représentation du début de l'action. Dans cette chambre, elles peuvent faire semblant d'être importantes et, par conséquent, d'appartenir à une classe sociale supérieure à celle à laquelle elles appartiennent en vérité. Ainsi, la chambre de Madame est un lieu sacré où elles mettent en pratique leur rituel qui apaise leurs sentiments pour Madame. Toutefois, en même temps qu'elles y éprouvent le plaisir d'être des dames de la société, la richesse de Madame leur montre qu'elles ne possèdent pas tout ce qu'elles désirent. La chambre a donc deux fonctions : elle permet à Claire et à

Solange de jouir de la sensation d'être Madame, mais renouvelle leur envie et leur haine, parce qu'elles n'accèdent à cette richesse que par leur rêve.

Claire et Solange ont la nécessité de s'approprier la chambre de Madame avant même que les objets, le comportement et les gestes de leur patronne. La chambre devient donc un double espace de représentation : d'une part, c'est où l'action de la pièce a lieu et, d'autre part, c'est l'endroit où se déroule la petite scène de Claire et Solange. Celle-ci se constitue en un espace dominé par l'imaginaire, par la fantasie et par le délire des bonnes - la chambre devient le lieu où elles se sentent vraiment les souveraines.

Dans la chambre de Madame, il y a un balcon, espace représentant le lien avec le monde extérieur. Aller au balcon n'est pas la seule façon, pour Claire et Solange, d'entrer en contact avec le monde extérieur ; les deux sortent de la maison, mais ce contact par le balcon est différent. Premièrement, parce qu'il est sur scène, il permet donc ce contact devant le public. En outre, il apparaît dans deux situations différentes : d'abord, quand les rideaux sont fermés, dans un moment où Claire et sa sœur ne veulent pas être découvertes et, ensuite, lorsque les deux sont toutes seules après la sortie de Madame pour rencontrer Monsieur, Solange ouvre les rideaux et va sur le balcon. Elle n'a plus peur d'être découverte, elle veut parler au monde (le monde des deux est représenté par les voisins et leurs employés de maison, ce qui est montré quand Solange imagine la formation du cortège qui accompagne les funérailles de Claire), contrairement à Claire qui lui demande d'entrer dans la chambre. Dans les didascalies, Genet observe qu'il y a du vent, ce qui s'oppose à l'étouffement ressenti par les sœurs dans certains moments. Il faut souligner cependant que le balcon donne la sensation de liberté, mais qu'elles ne sont pas vraiment libres. Le balcon est une liaison avec le monde extérieur, il représente le mi-chemin

entre la liberté et la vie qu'elles ont. Il leur montre que la liberté est très proche mais ne se concrétise pas facilement¹.

4.3.1.2 L'espace hors-scène

Certains lieux ne sont pas représentés sur scène, mais ils sont mentionnés dans le discours des personnages – par exemple, la chambre de Claire et Solange, la cuisine, la prison, la rue, la Guyane, le bar Bilboquet – et tous n'ont pas la même fonction. Quelques-uns (la prison, la rue, le bar) sont fondamentaux dans la structure et dans la dynamique de l'intrigue, alors que d'autres (la chambre des sœurs, la cuisine et la Guyane) sont plus importants pour composer le sens de la pièce. Je commente ici ces derniers.

La chambre de Claire et de Solange fait opposition à celle de Madame : c'est le lieu le plus simple, sans richesse et sans beauté, la « mansarde sordide » qu'elles n'aiment pas. Claire, jouant le rôle de Madame, commente même l'odeur dégoûtant de la chambre et décrit sa simplicité : « deux lits de fer séparés par la table de nuit [...] la commode en pitchpin avec le petit autel à la Sainte Vierge. » (GENET, 2007, p. 23). La cuisine est l'autre espace associé aux deux bonnes ; comme le souligne Madame, c'est le « domaine » de Claire et de Solange, où elles sont « souveraines » (GENET, 2007, pp. 37 ; 74). Il faut faire remarquer que les endroits associés plus étroitement aux deux sœurs sont des pièces de la maison, ce qui attire l'attention sur la condition de domestiques de Claire et Solange. De plus, il s'agit de lieux fermés, qui s'opposent, symboliquement, au désir de liberté des deux bonnes (et représentent leur petit univers qu'elles désirent quitter) et à la sensation d'étouffement qu'elles éprouvent quelquefois pendant la pièce.

Autre lieu mentionné dans la pièce, la Guyane (ou le bain, mots utilisés comme synonymes) appartient aux rêves de Claire et de Solange.

¹ Il est intéressant d'observer que certains éléments des *Bonnes* figurent dans d'autres pièces de Genet, comme le théâtre dans le théâtre dans *Le Balcon* et *Les Nègres*, et le

Depuis le XVIII^e siècle et jusqu'en 1938, la France envoie les criminels condamnés aux travaux forcés au bagne en Guyane. Les bagnards y allaient en bateau et, en arrivant à l'île de Ré, ils formaient un convoi pour aller jusqu'à la prison, ce qui se répétait au moment de leur retour en France métropolitaine.² Pour Claire et pour Solange, ce rituel est une solennité et ceux qui l'accomplissent prennent une place importante, ils se détachent des autres, ils sont au centre de l'observation, ce qui leur attribue une certaine supériorité, d'où leur fascination pour l'idée d'aller au bagne. Madame, elle aussi, mentionne la possibilité d'aller en Guyane, mais afin de montrer son amour pour Monsieur, pour l'accompagner au cas où il serait condamné au bagne.

4.3.1.3 L'espace social

Dès son titre, la pièce présente une réalité sociale marquée par la représentation de couches différentes de la société, l'une plus privilégiée (celle de Madame et de Monsieur) et l'autre plus modeste économiquement (celle des bonnes et du laitier). L'espace n'est pas le seul, mais il est l'un des éléments qui contribuent à la construction de cette notion de hiérarchie dans la pièce. Je nomme « espace social » cette représentation des structures de la société par l'utilisation des espaces physiques mentionnés dans le texte, mais je centre ce commentaire sur ceux qui font partie de la maison de Madame.

Si l'on pense aux pièces de la maison comme une transposition de la relation entre les personnages, la chambre de Madame est celle qui occupe la position principale de la structure hiérarchique – c'est où l'action a lieu, c'est l'objet de désir de Claire et de Solange (celui qui comprend tous les

balcon dans la pièce homonyme, par exemple.

² Informations disponibles sur internet à : <<http://www.justice.gouv.fr/histoire-et-patrimoine-10050/histoire-des-prisons-12128/visite-historique-du-xixe-au-xxe-siecle-21200.html#5>> et sur <<http://www.bagne-guyane.com>>. Consulté le 30 août 2011.

objets qui témoignent de la situation sociale privilégiée de Madame) et, surtout, c'est le lieu qui appartient au personnage de la position sociale la plus favorisée qui apparaît sur scène.

La cuisine et la chambre des bonnes succèdent à la chambre de Madame, appartenant à une place inférieure dans la structure, ce qui reflète la condition des sœurs - les deux pièces auxquelles elles ont une vraie liaison (professionnelle ou personnelle) sont celles réservées aux domestiques, alors que la chambre de Madame leur appartient seulement en rêve. Hors la scène qu'elles jouent, elles ne sont liées à cette chambre que pour la nettoyer et pour parler à leur patronne.

Si ces deux pièces, la cuisine et la chambre des bonnes, sont directement liées à leur condition de servilité, elles peuvent pourtant être classées dans des niveaux différents dans la hiérarchie qu'elles représentent selon leur importance pour l'intrigue. La première caractéristique connue de Claire et de Solange est justement leur travail - le titre de la pièce et l'intrigue indiquent que leur condition est le principal déclencheur de l'action. Conséquemment, la cuisine serait placée juste après la chambre de Madame, parce que c'est la pièce qui représente le plus leur travail - d'après Madame, la cuisine est le « domaine » (GENET, 1947, p. 87) de Claire et de Solange. La chambre, de sa part, leur lieu de repos et qui garde ce qui représente leur vie personnelle, serait à la dernière place. En outre, la chambre des bonnes est opposée à celle de Madame - les deux montrent des mondes complètement distincts -, ce qui justifie aussi qu'elles soient l'une à la position qui représente les plus riches et l'autre à la position qui représente les plus modestes.

4.3.1.4 L'espace psychologique

L'espace psychologique est celui qui comprend les tensions présentes dans l'ouvrage. De ce fait, c'est celui des sentiments et des comportements des personnages et des réactions psychologiques produites par les relations

qu'ils maintiennent entre eux. Dans une pièce de théâtre, deux types d'éléments textuels contribuent à la composition de cet espace : le discours des personnages et les indications de l'auteur (en général, les didascalies, mais dans *Les Bonnes*, on peut mentionner aussi le texte « Comment jouer *Les Bonnes* » et les notes de Genet). Outre les éléments textuels, la mise en scène peut également ajouter des informations sur ce sujet. Dans cette section, je n'aborde que les éléments textuels.

Les effets de la relation dominants-dominés sur les deux bonnes est à l'origine de l'espace psychologique tel qu'il se configure dans la pièce, car la condition dans laquelle Claire et Solange se trouvent détermine leurs sentiments et, par conséquent, leur comportement et leurs actions.

L'espace psychologique est assez instable : au début, c'est l'espace de la fantaisie, où, ironiquement, Claire et Solange peuvent exprimer tout ce qu'elles ressentent vraiment, principalement l'amour et la haine pour Madame. Ensuite, après la fin du rituel des sœurs, d'autres sentiments et attitudes apparaissent. Lors de leurs disputes, Claire et Solange montrent qu'elles nourrissent, à l'exemple de leur sentiments pour Madame, le double sentiment d'amour et de haine l'une vers l'autre. Puis, Monsieur appelle et tout change à nouveau. Claire et Solange ont peur, parfois elles semblent désespérées. L'arrivée de Madame renforce ces réactions et révèle un autre comportement des bonnes, quand elles feignent d'aimer leur patronne. Ici, la fantaisie est différente, car elle sert à cacher les sentiments des sœurs et non plus à créer une autre « vie » pour elles. En outre, à ce moment-là, l'artificialité de Madame contribue à la composition de l'espace psychologique : afin de jouer un rôle, celui de la dame bourgeoise, elle s'efforce de se montrer aimable et généreuse, mais tout de suite son égoïsme apparaît. Après sa sortie, Claire et Solange semblent délirer et, finalement, elles éprouvent de la tranquillité : après toutes ces émotions, les sœurs trouvent la paix, l'une par la mort et l'autre par le crime.

L'espace psychologique révèle l'instabilité des personnages et dénote une certaine violence dans la pièce, mais il ne s'agit pas d'une violence physique, car celle-ci, si elle est présente dans les rêves de Claire et de Solange, ne se concrétise pas. C'est au niveau psychologique que la violence émerge, car les personnages changent de sentiments et d'attitudes tout le temps, mais elles ne se montrent pas heureuses, satisfaites ou avec espoir ; au contraire, elles sont plutôt pessimistes, voire conformées. Elles sont impuissantes, ce qui provoque la pire violence contre elles, la frustration d'avoir la condition de vie qu'elles ont et de ne pas pouvoir changer cette situation.

4.3.2 LE TEMPS

Trois notions différentes de temps sont analysées dans cette section : a) le temps de l'action qui se déroule sur scène, b) le temps des événements qui ont lieu hors-scène et c) le temps métaphorique, celui « propre à chaque personnage qui traduit leurs préoccupations et les chocs des différentes subjectivités » (RYNGAERT, 1995, p. 81).

4.3.2.1 Le temps de l'action

La première didascalie indique que l'action commence le soir. Comme tous les événements présentés sont successifs et il n'y a pas de passages de temps (des « sauts » temporels), il est possible d'affirmer que tout se déroule dans un seul soir. Les indications de temps précises (heures, moments de la journée) dans le texte ne sont pas fréquentes ; en vérité, outre la première didascalie, il n'y a qu'une autre, quand Madame découvre que Monsieur a été mis en liberté et se surprend qu'on puisse sortir du Palais de Justice à minuit. Ainsi, toute l'action comprend une période de quelques heures.

4.3.2.2 Le temps hors-scène

Il y a des événements antérieurs au début de l'action, un passé fondamental pour la construction de l'intrigue. Ce passé est rapporté par Claire et par Solange lors d'une conversation avant l'arrivée de Madame et quelquefois des faits de ce temps sont mentionnés par les protagonistes et par leur patronne tout au long de la pièce. Les faits appartenant à ce passé sont la décision de tuer Madame, la création d'un plan pour ce faire, l'exécution de la première partie du plan (l'écriture des lettres accusant Monsieur d'un vol et l'envoi de ces lettres) et, finalement, le résultat du plan, l'arrestation de Monsieur. On ne sait pas précisément quand tout cela est arrivé, s'il y a longtemps que ces faits se sont déroulés.

Ce temps hors-scène est important dans l'intrigue, mais il prend aussi des significations importantes pour les personnages. Le temps passé a deux représentations opposées : pour Claire et pour Solange, le passé, ainsi que le présent, est lié à leurs malheurs, à leur souffrance, parce que c'est le moment où elles vivent dans la condition de servilité. En revanche, pour Madame, le passé était le temps du bonheur, où Monsieur était libre et vivait avec elle, et est opposé au présent qui correspond au temps de sa souffrance, de l'angoisse d'être seule et de ne pas savoir comment aider son amant à sortir de la prison.

Il faut commenter aussi l'avenir qui apparaît dans les rêves et dans les projections des personnages. Pour Madame, l'avenir est investi de deux significations, il représente deux possibilités de vie : elle s'imagine soit avec son amant dans un futur hypothétique : « [...] Monsieur n'est pas coupable, mais s'il l'était, je deviendrais sa complice. Je l'accompagnerais jusqu'à la la Guyane, jusqu'en Sibérie. », soit avec ses bonnes « Avec vous la vie me sera moins triste. Nous partirons pour la campagne. » (GENET, 2007, pp. 68 ; 74). Il est intéressant d'observer que la deuxième possibilité est apparemment celle qui est la plus réalisable, comme l'indique l'utilisation des temps verbaux. Quand Madame pense à l'avenir à côté de son amant, le

conditionnel dénote qu'il s'agit des faits incertains. Pourtant, quand elle se voit en compagnie de ses bonnes, l'utilisation du futur simple indique qu'elle est plus sûre de vivre ces événements. Il est intéressant d'observer aussi que l'aller hypothétique n'importe où pour accompagner Monsieur semble être ce dont Madame est plus sûre de vouloir faire, tandis que la possibilité qui apparemment est la plus certaine, la vie à côté de Claire et de Solange est plus mélancolique : ce ne serait pas, en réalité, une vie heureuse, mais moins triste.

Pour Claire et pour Solange, la notion d'avenir est en rapport avec leurs rêves : elles ont de l'espoir en relation au futur, cependant les possibilités qu'elles voient – aller en Guyane à côté de Monsieur, assassiner sa sœur (Solange) ou mourir (Claire) à la peau de Madame – ne sont pas la continuité naturelle de leur vie au présent, mais les conséquences (qu'elles espèrent avoir) des actes qu'elles doivent encore réaliser. Claire et Solange ne projectent pas ce qui est plus proche de leur réalité au présent, mais plutôt ce qu'elles souhaitent pour elles-mêmes, qu'il s'agisse des situations sans liaison avec leur réalité.

4.3.2.3 Le temps métaphorique

Comme je l'ai expliqué précédemment, le temps métaphorique est celui lié aux personnages et non pas forcément au déroulement de l'action. Dans *Les Bonnes*, il y a deux axes temporels intéressants à observer : la perception de temps de Claire et de Solange et celle de Madame.

Pour Claire et pour Solange, le temps se présente de deux formes : d'une part, il est répétitif et, d'autre part, oppressif. Il n'est pas clair combien de temps s'est passé depuis que les deux ont mis leur plan en pratique, mais on sait que tous les soirs elles jouent leur petite scène. Chaque soir, elles répètent cette dramatisation, ce qui fait l'impression que le temps passe et, à la fois, ne passe pas – il est cyclique. Toutefois, les sœurs sont préoccupées de la possibilité de l'arrivée de Madame, ce qui les oblige à

être attentives au passage du temps. En outre, après la libération de Monsieur, le temps devient un fort opresseur, parce qu'elles se voient obligées à tuer Madame le soir où se déroule l'action ; elles ne peuvent plus attendre. Alors, le temps devient un ennemi pour les deux qui, dans un premier moment, rêvaient d'un avenir plus heureux, où elles ne seraient plus les bonnes et qui, soudain, doivent se dépêcher pour arriver à cet avenir plus rapidement.

Pour Madame, le temps n'est que l'attente de la libération de Monsieur et, encore une fois, le temps qui passe semble ne pas passer, parce qu'il n'y a pas de changements dans la situation du couple : il est toujours en prison et Madame ne fait qu'attendre. La libération de Monsieur, élément nouveau dans la vie de tous les personnages, donne un nouveau rythme à l'action. C'est la découverte de la liberté de Monsieur qui pousse les événements postérieurs : les bonnes et Madame n'attendent plus, elles prennent des décisions rapidement et concrétisent leurs actions, surtout Claire et Solange qui tentent vraiment de convaincre Madame à boire le tilleul.

4.3.3 BREF COMMENTAIRE SUR L'ESPACE ET LE TEMPS

Les éléments d'espace et de temps contribuent à créer une atmosphère de tension dans la pièce. L'espace fermé peut être une représentation de l'univers limité des deux sœurs qui, en raison de leur travail, sont très rattachées à la maison. En outre, elles ont une place déterminée dans cette maison : souveraines de la cuisine et de leur chambre dans le grenier, en principe elles fréquentent la chambre de Madame seulement pour la nettoyer et la ranger. Il faut ajouter que ce lieu qu'elles occupent dans la maison reproduit leur position dans la société, celle des moins privilégiés.

Le temps colabore pour composer la tension parce que c'est le passage du temps qui fait augmenter la peur d'être découvertes ressentie par Claire et par Solange et, par conséquent, qui les pousse à prendre une attitude, à

faire avancer une situation qu'elles avaient provoquée et qui était statique en raison du manque de courage – ou de capacité – d'effectuer le pas suivant (tuer Madame). Ainsi, le passage du temps exerce une pression sur les deux domestiques et les oblige à agir rapidement.

4.4 LES PERSONNAGES

La pièce est composée de cinq personnages : Claire et Solange, les deux bonnes ; Madame, leur patronne ; Monsieur, amant de Madame ; Mario, le laitier. Ces deux derniers n'apparaissent pas sur scène, mais ils sont considérés comme personnages parce qu'ils prennent part à l'intrigue, leur existence est significative pour l'action. En revanche, la cuisinière et le valet de chambre, qui ne sont référés qu'une seule fois, ne sont pas étudiés, car ils n'ont pas un rôle effectif dans la pièce, leur présence ou leur absence est indifférente pour le déroulement des faits.

Dans cette section, j'étudie chaque personnage en considérant les éléments qui suivent : la présence ou l'absence d'un nom (et ce que signifie être nommé ou non), les caractéristiques générales (physiques et comportementales) des personnages à partir des informations du texte (c'est-à-dire, à partir des didascalies et des discours des personnages), leurs objectifs et, finalement, leurs actions.

4.4.1 UNE ANALYSE INDIVIDUELLE DES PERSONNAGES

4.4.1.1 Claire

La première information concernant les personnages est la présence du prénom. Claire, Solange et Mario sont les trois personnages nommés dans la pièce et il faut donc penser aux raisons de ce choix de Genet. Tout d'abord, ils appartiennent à la classe des travailleurs et Madame et

Monsieur à celle des patrons, c'est-à-dire, des plus riches. De ce fait, les trois travailleurs peuvent se tutoyer et s'appeler les uns les autres par leurs prénoms, tandis qu'ils doivent vouvoyer leurs patrons. Deuxièmement, nommer les trois travailleurs est une façon de dire qu'ils sont des êtres humains et, conséquemment, de les rapprocher du public. Genet sait qu'il y a un public qui partage avec lui les sensations provoquées par son théâtre : « [...] quand j'écrivais en prison, je le faisais pour des lecteurs solitaires ; quand je me suis mis au théâtre, j'ai dû écrire pour des spectateurs solidaires » (GENET, 1969, *apud* CHEVALLIER, 2009, pp. 56-57).

Le prénom « Claire » pour ce personnage a déjà été analysé. Yves Chevallier souligne que Genet joue « de la dialectique ombre et lumière » (CHEVALLIER, 2009, p. 59), ce qui est observable dans les paroles de Solange : « Claire est là, plus claire que jamais. Lumineuse ! » (GENET, 2007, p. 29). Roland Monod présente une autre interprétation ; d'après lui, « Claire » signifierait « clerc », quelqu'un qui est entré dans la vie ecclésiastique (MONOD *apud* CHEVALLIER, 2009, p. 59). Les deux arguments sont possibles et même complémentaires. Les jeux de mots avec le prénom sont évidents et la mort de Claire à la fin de la pièce, quand les deux reprennent la « cérémonie », a l'air d'un rituel, d'une purification et renforce l'idée du passage à la vie ecclésiastique.

Il n'y a pas beaucoup d'informations sur l'apparence de Claire. Dans la première didascalie, il y a la description des vêtements des bonnes qui comprennent une petite robe, des bas de cul et des chaussures noirs. Selon les mots de Madame, Claire et Solange sont jeunes et ne rient jamais. D'autres informations sont données par Claire. Quand elle joue le rôle de Madame, elle dit sur elle-même « Ah ! ah ! vous êtes hideuse, ma belle. » (GENET, 2007, p. 17). À un autre moment, Claire suggère que les deux sœurs ressemblent l'une à l'autre et expose son dégoût en relation à elles-mêmes : « Mais j'en ai assez de ce miroir effrayant qui me renvoie mon image comme une mauvaise odeur. Tu es ma mauvaise odeur. » (GENET, 2007, p. 58). La

seule vision positive de Claire en relation aux deux bonnes apparaît dans un moment de rêverie : « Nous serons belles, libres et joyeuses, Solange... » (GENET, 2007, p. 111). Cette affirmation qui témoigne d'un désir de Claire exprime le contraire de la réalité des deux : elles se voient laides, elles sont des servantes attachées à leur travail et elles ne sont pas joyeuses, vu qu'elles ne rient pas.

Une autre information importante sur Claire est son origine sociale. On sait qu'elle est d'origine modeste, puisqu'elle est une bonne. La condition sociale est un aspect déterminant du personnage qui ressent le désir d'ascension, d'être Madame.

En relation à la personnalité de Claire, il faut d'abord préciser qu'il y en a deux représentations. La première est celle interprétée par Solange lors de la cérémonie des deux sœurs ; la deuxième est Claire elle-même.

Lorsqu'elle est interprétée par Solange, Claire se montre, au début, humble et servile avec ses mots doux : « Je désire que Madame soit belle. » (GENET, 2007, p. 18). Néanmoins, tout de suite elle change de comportement et commence à être un peu insolente en relation à sa patronne : « La robe rouge. Madame mettra la robe rouge. » (GENET, 2007, p. 18). Après une conversation dans laquelle les deux exposent ce qui s'est passé avec Monsieur, elle révèle toute sa haine pour Madame : « Je vous hais ! Je vous méprise. Vous ne m'intimidez plus. » (GENET, 2007, p. 28). Cette Claire a donc un comportement instable, puisque elle va d'une grande servilité (elle fait l'éloge de sa patronne) à la tentative d'assassinat, à la fin de la cérémonie, quand elle était sur le point d'étrangler Madame (interprétée par Claire).

La deuxième Claire (qui est la vraie Claire de l'univers diégétique et non pas une création des deux sœurs) présente aussi une personnalité instable. Les extraits de la pièce présentés ci-dessous en font la preuve.

Premièrement, elle se déclare fatiguée « Je suis lasse. » (GENET, 2007, p. 34), ce qui est ambigu, parce que le mot peut indiquer à la fois une

sensation physique et aussi un état psychologique (elle ne supporte plus la situation où elle et sa sœur se retrouvent). À ce moment de l'action, Claire se montre moins insatisfaite, plus raisonnable et soigneuse que Solange et un peu affectueuse en relation à Madame, comme le mettent en évidence les trois exemples suivants respectivement :

Moi je l'aimais, notre mansarde. (GENET, 2007, p. 38).

Mais Solange, tu cries. Je t'en prie, parle plus bas. Madame peut rentrer en sourdine... (GENET, 2007, p. 39).

Elle, elle nous aime. Elle est bonne. Madame est bonne ! Madame nous adore. (GENET, 2007, p. 40).

Ensuite, elle commence à souligner l'importance de ses actes, à se montrer plus sûre d'elle-même et à soupçonner les actes de Solange :

Pour écrire mes lettres de dénonciation à la police, il me fallait des faits, citer des dates. (...) J'ai fouillé dans les papiers de Madame et j'ai découvert la fameuse correspondance. (GENET, 2007, p. 45).

Solange : Tu fouilles dans mes affaires, toi !

Claire : C'est mon devoir.

Solange : À mon tour de m'étonner de tes scrupules...

Claire : Je suis prudente, pas scrupuleuse... (GENET, 2007, p. 46).

Quand nous accomplissons la cérémonie, je protège mon cou. C'est moi que tu vises à travers Madame, c'est moi qui suis en danger. (GENET, 2007, p. 48).

Petit à petit, le désir d'être importante de Claire apparaît, comme quand elle dit à Solange, par rapport au plan de tuer Madame, « J'aurai ma couronne. Je serai cette empoisonneuse que tu n'as pas su être. À mon tour de te dominer » (GENET, 2007, p. 58). En outre, sa révolte et sa haine pour Madame transparaissent quand elle l'imité en soulignant un air autoritaire : « Passe-moi la serviette ! Passe-moi les épingles à linge ! Épluche les oignons ! Gratte les carottes ! Lave les carreaux ! Fini. C'est fini. Ah ! J'oubliais ! ferme le robinet ! C'est fini. Je disposerai du monde. » (GENET, 2007, p. 59).

Un dernier exemple du caractère instable de Claire est le moment où elle change rapidement de comportement. D'abord, elle se montre épuisée, après avoir exprimée sa haine pour Madame et, selon les informations données dans les didascalies, elle « tombe assise sur le lit de Madame », « elle soupire » (GENET, 2007, p. 60) et elle parle à Solange de façon plaintive. Ensuite, elle est affectueuse avec sa sœur : « Tu as de beaux cheveux. Quels beaux cheveux. » (GENET, 2007, p. 62). Cependant, tout à coup, elle se lève et reprend l'idée de tuer Madame : « Non ! Non ! pas de faiblesse ! Allume [la lumière] ! Allume ! Le moment est trop beau ! [...] » (GENET, 2007, p. 62). Puis, elle devient un peu euphorique et même cruelle :

Il faut rire. (*Elles rient aux éclats.*) [...] L'assassinat est une chose... inénarrable ! Chantons. Nous l'emporterons dans un bois et sous les sapins, au clair de lune, nous la découperons en morceaux. Nous chanterons ! Nous l'enterrerons sous les fleurs dans nos parterres que nous arroserons le soir avec un petit arrosoir ! (GENET, 2007, p. 63).

En outre, parfois Claire manifeste de l'ironie en parlant à Madame : « Jamais nous ne pourrions remplacer Madame. Si Madame connaissait nos précautions pour arranger ses toilettes ! L'armoire de Madame, c'est pour nous comme la chapelle de la Sainte Vierge. Quand nous l'ouvrons . . . » (GENET, 2007, p. 77). Même si Genet ne fait aucune précision sur le ton de l'actrice quand elle prononcera ces phrases (il le fait très souvent), l'ironie est apparente ; les deux ont l'habitude de mettre les robes, les chaussures et les bijoux de Madame tous les soirs, ce qui indique qu'elles n'ont pas le respect pour les choses de Madame qu'elles affirment avoir.

Je passe maintenant à l'analyse des actions de Claire et de sa sœur. Si l'on considère que les personnages ont tous un objectif à atteindre ou une raison pour exister, pour faire partie du système de la pièce, on peut affirmer aussi que la quête de leurs buts ou la raison de leur existence détermine leurs actes. Claire, ce personnage qui peut confondre le spectateur par ses constants changements peut le faire aussi en ce qui concerne son objectif. Apparemment, son grand désir est de tuer Madame.

Néanmoins, son vrai objectif est d'être Madame. La pièce commence et termine par la cérémonie des deux sœurs qui est très importante pour elles et avec Claire dans le rôle de sa patronne. Ce qui est plus important, Claire boit le tilleul empoisonné (et meurt) lorsqu'elle joue le rôle de Madame - ou lorsqu'elle *est* Madame. Un dernier point pour renforcer cette hypothèse, déjà mentionné dans ce travail, est l'admiration de Claire pour Madame.

Les actions des personnages privilégiées dans cette étude sont celles qu'ils accomplissent afin d'atteindre leurs objectifs. Ainsi, les actions qui permettent à l'intrigue d'avancer, mais n'ont pas de rapports avec les objectifs des personnages, n'est pas forcément analysé.

La première action, qui est le résultat du désir de tuer Madame, est la décision de le faire (qu'elle partage avec sa sœur) ainsi que ses conséquences - la création d'un plan et sa mise en pratique. Celle-ci comprend la découverte de la correspondance entre Madame et Monsieur pour qu'elles puissent avoir une histoire plausible afin de mettre Monsieur en prison, l'écriture des lettres qui dénoncent Monsieur d'avoir commis un vol et, finalement, la dernière partie, qui n'a pas été accomplie, l'assassinat de Madame. Selon Claire, Solange a un rôle secondaire dans ces actions : « Pour une fois, j'ai fait du beau travail. Tu le reconnais ? Sans moi, sans ma lettre de dénonciation, tu n'aurais pas eu ce spectacle : l'amant avec les menottes et Madame en larmes. » (GENET, 2007, p. 34). Comme je l'ai observé précédemment, Claire se considère comme plus capable de tuer Madame que sa sœur.

Si les actions des personnages révèlent quelques-unes de leurs caractéristiques, certaines fois le manque d'action le fait aussi. Ainsi, si Claire ne tue pas Madame, cela peut indiquer qu'elle n'a pas le courage pour le faire, mais aussi qu'elle est une rêveuse et que le fait d'imaginer et de planifier l'assassinat et l'opportunité de s'habiller comme Madame sont suffisants pour satisfaire ses désirs. Finalement, on peut penser qu'elle ne veut pas réellement tuer Madame - on verra au Chapitre 5 que Claire et

Solange ne doivent pas être caractérisées comme des criminelles. Ces hypothèses ne s'excluent pas ; en réalité, elles sont complémentaires et expliquent à la fois pourquoi il est si difficile, pour Claire, de tuer Madame et sa décision de mourir au lieu de sa patronne.

Le dernier acte de Claire est une sorte de purification, d'élévation, comme si elle devenait une « sainte », comme elle même l'avait prévu : « Solange, à nous deux, nous serons ce couple éternel, du criminel et de la sainte. Nous serons sauvées, Solange, je te le jure, sauvées ! » (GENET, 2007, p. 60). C'est son acte le plus important, parce que, grâce à lui, Claire « devient » Madame et Solange devient une criminelle. De plus, la mort de Claire représente l'union éternelle des deux sœurs.

4.4.1.2 Solange

Selon Chevallier, le prénom « Solange » est déjà apparue dans une autre ouvrage de Genet, *Notre Dame des fleurs*, et était le prénom d'une amie d'enfance de l'écrivain, ce qui pourrait motiver son choix. Mais il présente une analyse du prénom fondée sur sa formation: « Personnage écartelée entre la terre et le ciel, entre la criminelle et la sainte comme son nom le suggère, Solange, Sol/ange retrouvera pour le meilleur et pour le pire sa sœur en fiction et sa consoeur en ménage, Claire » (CHEVALLIER, 2009, p. 58). Et il faut souligner que Genet lui-même joue avec ce prénom :

Claire, plaintivement : Solange ?
Solange : Mon ange ? (GENET, 2007, p. 62).

Monod présente une autre possibilité. Il croit à la fusion de « seul » et « ange », malgré une petite différence de prononciation (CHEVALLIER, 2009).

Claire et Solange se ressemblent tant qu'on trouve plusieurs aspects communs lors de l'analyse des deux personnages. Par rapport à l'apparence physique, il n'y a pas d'informations nouvelles.

Contrairement à ce que l'on a observé lors de l'analyse de Claire, il n'y a pas deux Solanges dans la pièce ; en outre, le personnage apparaît comme Solange seulement après la fin du jeu de rôles des deux sœurs, vu qu'elle joue le rôle de Claire dans la cérémonie. Solange, comme sa sœur, a une humeur instable, ce que l'on voit à partir des extraits sélectionnés comme exemple dans cette section et discutés ci-dessous.

À sa première apparition à la peau de Solange, elle est dure avec Claire et l'accuse de ne pas bien jouer son rôle : « C'est chaque fois pareil. Et par ta faute. Tu n'es jamais prête assez vite. Je ne peux pas t'achever. » (GENET, 2007, p. 32).

Pendant que Claire manifeste de la tendresse pour Madame, Solange est toujours insatisfaite : « Ne t'attendris pas. Tu l'aimes pour me contredire. Moi qui la hais. Je la vois telle qu'elle est, sordide et nue. Dépouillée, comme dit Madame. Mais quoi, nous sommes des pouilleuses. » (GENET, 2007, p. 38).

Si Solange est plus dure envers Claire et Madame, elle a pourtant une posture défensive en relation à sa collaboration avec la mise en pratique du plan de l'assassinat de sa patronne ; Claire l'accuse d'avoir une participation moins importante : « Tout ? Après tout ? Qu'est-ce que tu insinues ? C'est toi qui a parlé de cet homme. Claire, je te hais. » et « Tu mens, Claire. Je surveillais le corridor... » (GENET, 2007, pp. 42 ; 47). Dans cette situation, elle s'avère plus fragile que Claire, contrairement à sa posture par rapport aux sentiments qu'elles nourrissent pour Madame et à la relation de Claire avec leur patronne (Solange est plus rigide et sèche, alors que Claire est plus affectueuse). Ainsi, Solange semble plus attachée à la réalité que Claire, elle ne se laisse pas emporter par son admiration pour Madame et elle a plus de conscience du danger qui représente leur plan pour elles-mêmes.

Malgré la rigueur envers sa sœur, Solange alterne ces moments à d'autres de tendresse : « Chut ! Laisse-moi te raconter une histoire. » (GENET, 2007, p. 61). Parfois elle se méfie du courage de sa sœur de tuer

Madame : « Claire, tu es sûre de tenir le coup ? » (GENET, 2007, p. 63) et elle est ironique aussi : « Nous n'abandonnerons jamais Madame. Après tout ce que Madame a fait pour nous. » (GENET, 2007, p. 74).

Même si moins que Claire, Solange est aussi rêveuse et, dans un moment où elle semble délirer, elle décrit le cortège d'enterrement de sa sœur et s'imagine en tant que la criminelle dans un interrogatoire avec le commissaire de police : « Ni vous ni personne ne saurez rien, sauf que cette fois Solange est allée jusqu'au bout. [...] Elle sera conduite en cortège par toutes les bonnes du quartier, par tous les domestiques qui ont accompagné Claire à sa dernière demeure » (GENET, 2007, p. 107). Elle exalte son propre courage et son importance pour avoir tué sa sœur ; le crime, pour elle, n'a pas un sens péjoratif – au contraire, c'est par le crime qu'elle peut accéder à une place importante, celle de criminelle.

L'origine modeste des sœurs est soulignée dans la caractérisation de Solange qui prononce « tillol » le mot « tilleul » (cette erreur de prononciation est orientée dans une didascalie) (GENET, 2007, p. 16). En outre, sa forme de voir le monde (par exemple, voir un assassinat comme une bonne possibilité d'améliorer sa condition de vie, opinion qu'elle partage avec Claire) est une façon d'identifier son origine, car sa vision de monde est fondée par le contexte où elle s'insère, un univers où le crime parfois paraît la seule opportunité d'ascension.

En ce qui concerne l'objectif du personnage, Solange, ainsi que Claire, peut confondre le lecteur/spectateur. Apparemment, elle désire tuer Madame, mais son vrai but est de devenir importante, d'être reconnue :

Claire, la beauté de mon crime devait racheter la pauvreté de mon chagrin. Après, j'aurais mis le feu. (GENET, 2007, p. 51).

Incendiaire ! C'est un titre admirable. (GENET, 2007, p. 51).

Madame et Monsieur m'appelleront Mademoiselle Solange Lemercier... [...] Vraiment il [Monsieur] me pardonne ? Il est la bonté même. Il veut lutter de grandeur avec moi. Mais j'ai conquis la plus sauvage... [...] Je suis l'étrangleuse. Mademoiselle Solange, celle qui étrangla sa sœur. [...] Le

bourreau me berce. On m'acclame. (GENET, 2007, pp. 105-108).

Les actions de Solange pour atteindre ce but sont semblables à celles de Claire. D'abord, parce qu'elle aide à l'exécution du plan d'assassinat :

J'avais placé un miroir de façon à voir la porte d'entrée. Je faisais le guet. (GENET, 2007, p. 46).

J'ai fait mon possible[pour tuer Madame], mais elle s'est retournée en dormant. (GENET, 2007, pp. 49-50).

J'ai eu l'œil et l'oreille aux serrures. J'ai écouté aux portes plus qu'aucune domestique. (GENET, 2007, p. 51).

Mais son acte le plus important est de donner à Claire le tilleul empoisonné, que ce soit en suivant le désir de sa sœur. Cet acte permet aux sœurs de se libérer de la vie de bonnes qu'elles détestent.

4.4.1.3 Madame

Ce personnage n'a pas de nom. Ses bonnes l'appellent « Madame » en raison de leur condition de servitude, mais même dans le texte de la pièce le personnage n'est pas nommé, il est toujours référé comme « Madame ». Cette appellation fait remarquer la différence de position sociale des personnages et peut suggérer que Madame n'est pas représentée comme un sujet - les caractéristiques qui la distinguent des autres personnes, ses particularités, ne sont pas importantes pour la pièce. Pourquoi l'individualité de madame n'est pas importante pour la pièce ? Parce que Genet s'intéresse plutôt aux êtres marginalisés, il veut montrer qu'ils ont eux aussi une subjectivité, qu'ils sont des êtres humains aussi. Ainsi, il fait une inversion de la logique du théâtre, puisque, en général, les domestiques apparaissent seulement comme le personnage référentiel - qui, d'après Philippe Hamon (1976), est celui qui renvoie à une réalité dans le monde extérieur (dans ce cas, il s'agit d'une catégorie sociale, celle des travailleurs) - et leur subjectivité n'est pas explorée. Pour Genet, c'est le contraire, ces

personnages sont les plus importants et ceux qu'on connaît mieux, alors que Madame devient le personnage référentiel et ne représente qu'une catégorie, celle des privilégiés par leur condition sociale et économique.

En relation à l'aspect physique de Madame, les deux bonnes affirment plusieurs fois qu'elle est belle. Bien que parfois elles parlent de façon ironique, on peut croire qu'elles la trouvent belle, car Madame représente le contraire d'elles-mêmes, de la pauvreté qu'elles détestent. En outre, la beauté de Madame est due aussi aux robes et aux bijoux que Claire et Solange admirent et désirent. Dans ce cas, ce qui détermine la beauté de Madame est sa condition sociale – elle est plus belle en raison de la position qu'elle occupe dans la société et des choses qu'elle possède – et non pas forcément ses attributs physiques.

Par rapport à la personnalité de Madame, deux moments distincts sont identifiés : Madame interprétée par Claire et Madame quand elle-même est sur scène.

La première Madame est celle interprétée par Claire. Elle est rispide lorsqu'elle donne des ordres et elle humilie sa bonne :

Je vous ai dit, Claire d'éviter les crachats. [Claire avait craché sur les chaussures de Madame pour les cirer] Qu'ils dorment en vous, ma fille, qu'ils y croupissent. [...] Pensez-vous qu'il me soit agréable de me savoir le pied enveloppé par les voiles de votre salive ? Par la brume de vos marécages ? (GENET, 2007, p. 17).

Taisez-vous idiot ! Ma robe ! (GENET, 2007, p. 18).

Évitez de me frôler. Reculez-vous. Vous sentez le fauve. De quelle infecte soupente où la nuit les valets vous visitent rapportez-vous ces odeurs ? (GENET, 2007, p. 22).

On peut observer dans les extraits ci-dessus que même le contact physique est dégoûtant et qu'il n'y a aucun geste affectueux de Madame vers sa bonne.

Il est important de faire remarquer aussi les commentaires de Madame sur sa beauté, sa bonté et les « difficultés » d'être Madame :

Je serai belle. Plus que vous ne serez jamais. (GENET, 2007, p. 18).

Par moi, par moi seule, la bonne existe. Par mes cris et par mes gestes. (GENET, 2007, p. 27).

C'est grâce à moi que tu es, et tu me nargues ! Tu ne peux savoir comme il est pénible d'être Madame, Claire, d'être le prétexte à vos simagrées ! (GENET, 2007, p. 27).

Ce personnage interprété par Claire est narcissiste et égoïste. Cette Madame ne voit qu'elle-même et que ses qualités. L'arrogance et l'air de supériorité sont évidents. Cependant, elle connaît la réalité de ses bonnes ; elle décrit leur chambre et ajoute : « La soupente ! La chambre des bonnes ! La mansarde ! (*Avec grâce.*) C'est pour mémoire que je parle de l'odeur des mansardes, Claire. » (GENET, pp. 22-23). Il est possible de se demander si Madame se rappelle cette chambre parce qu'elle connaît le lieu où dorment ses bonnes ou si elle a, comme Claire et Solange, une origine modeste – peut-être elle a été une bonne aussi. Le texte ne fournit pas d'éléments pour répondre à cette question, mais la présence de cette remarque peut, au moins, susciter le doute. De plus, ce fait peut expliquer un peu le comportement de Madame (le mépris qu'elle essaie de dissimuler) par rapport aux domestiques.

La deuxième Madame qui apparaît sur scène est la « vraie » Madame, c'est-à-dire, celle qui n'est pas un personnage créé par Claire et Solange. Ses premières déclarations exposent presque toutes ses caractéristiques :

Tant de sollicitude, ma chère Solange, pour une maîtresse indigne, et tant de roses pour elles quand Monsieur est traité comme un criminel ! [...] Incarcéré, Solange ! – In-car-cé-ré ! Et dans des circonstances infernales ! (GENET, 2007, p. 65).

Je meurs de honte. Alors qu'il essaie de s'expliquer son crime, moi, je m'avance au milieu d'un parterre, sous des tonnelles, avec le désespoir dans l'âme. Je suis brisée. (GENET, 2007, p. 66).

J'ai honte de réclamer du tilleul quand Monsieur est seul, sans nourriture, sans tabac, sans rien. Les gens ne savent pas assez qu'est la prison. Ils manquent d'imagination, mais j'en ai trop. Ma sensibilité m'a fait souffrir. Atrocement. Vous avez de la chance, Claire et toi, d'être seules au monde.

L'humilité vous épargne quelques malheurs ! (GENET, 2007, pp. 67-68).

Dans ces extraits, on peut observer que Madame se fait des soucis pour Monsieur, surtout parce qu'il souffre en prison tandis qu'elle continue à vivre entourée de sa richesse et des soins de ses bonnes. Madame insiste plusieurs fois sur cette injustice avec Monsieur et sur l'angoisse d'être dans cette situation. Comme le personnage interprété par Claire, elle ne voit qu'elle-même et que ses problèmes, ce qui est perceptible dans les trois extraits, mais surtout au troisième, quand elle parle de la « chance » de ses bonnes.

Madame semble être futile et elle-même s'en aperçoit, mais elle manifeste le désir de changer afin de montrer son amour pour Monsieur :

Jusqu'à présent, vous avez vu, ta sœur et toi, une femme entourée de soins et de tendresse, se préoccuper de ses tisanes et de ses dentelles, mais depuis longtemps je viens d'abandonner mes manies. (GENET, 2007, p. 69).

Comment songer à mes toilettes et à mes fourrures quand Monsieur est en prison ? (GENET, 2007, p. 73).

Et mes robes... [...] À quoi serviraient-elles. J'abandonne la vie élégante. (GENET, 2007, pp. 73-74).

Cependant, elle est facilement convaincue par Claire à continuer à penser à son apparence sous le prétexte de le faire pour Monsieur : « Je continuerai à m'habiller pour Monsieur. (...) J'aurai de nouvelles et de plus belles toilettes. » (GENET, 2007, p. 76). Ce changement lui donne un air superficiel, car elle trouve une raison pour conserver sa préoccupation avec des choses peu importantes.

Il est intéressant de signaler un autre changement de comportement de Madame. Quand Monsieur est en prison, elle a besoin d'exposer son amour pour lui ainsi que ses soucis tout le temps et ne fait pas attention aux routines de la maison, comme les comptes :

Solange : Madame désire voir les comptes de la journée ?

Madame : En effet ! Tu es inconsciente ! Crois-tu que j'aie la tête aux chiffres ? (GENET, 2007, p. 72).

Pourtant, quand elle découvre que Monsieur est libre, elle s'en souvient tout de suite : « Et les comptes ? Les comptes de la journée ? J'ai le temps. Montre-les-moi. » (GENET, 2007, p. 84). En réalité, elle ne les voit pas à ce moment-là, mais l'intérêt immédiat pour les choses de la vie quotidienne, allié à l'insistance sur l'exposition de son amour pour Monsieur ainsi que sur sa préoccupation de lui et allié aussi au désir de maintenir toujours une belle toilette, suggère que sa personnalité change selon les exigences de sa condition. Elle a l'obligation de se faire de soucis pour son amant, il s'agit d'une sorte de contrainte sociale.

En ce qui concerne ses sentiments pour les bonnes, au contraire de ce que Claire et Solange ont accentué dans le jeu de rôles, Madame très souvent est délicate avec elles :

Vous êtes un peu mes filles. Avec vous la vie me sera moins triste. Nous partirons pour la campagne. Vous aurez les fleurs du jardin. [...] À la campagne vous serez tranquilles. Je vous dorloterai. (GENET, 2007, p. 74).

Je suis servie par les servantes les plus fidèles. (GENET, 2007, p. 87).

À certains moments elle parle à ses bonnes d'un ton plus sévère, surtout quand elle fait des reproches à leur travail, mais elle n'est pas grossière comme celle représentée par Claire.

L'objectif de Madame dans l'intrigue n'est pas claire, peut-être en raison du statut de ce personnage (malgré son importance, elle est secondaire) ou peut-être par ses propres caractéristiques – ses aspirations paraissent se limiter à accomplir la fonction sociale d'une dame bourgeoise. Son désir est de voir Monsieur libre, mais elle ne peut rien faire pour l'aider. Ses actions consistent donc à mener sa vie à l'attente de la liberté de son amant : elle donne ses robes à ses bonnes, les reprend, leur donne des ordres, manifeste un peu de tendresse vers les sœurs, se plaint de sa

situation, fait des reproches sur le travail de Claire et Solange, admire sa propre bonté. Enfin, ses actes soulignent son caractère futile et égoïste.

4.4.1.4 Monsieur

Ce personnage, comme Madame, n'a pas de nom, par les mêmes raisons exposées précédemment. Cependant, il n'apparaît pas sur scène, ce qui constitue un fait nouveau et intéressant à observer. Son importance pour l'intrigue est claire : grâce à son arrestation, Madame sort tous les soirs et Claire et Solange sont libres pour réaliser leur cérémonie. En outre, il faut qu'il soit loin de la maison pour qu'elles puissent tuer leur patronne. Outre l'arrestation, sa mise en liberté change le cours de l'action et est fondamentale pour la pièce.

Il n'y a aucune référence à l'aspect physique de Monsieur et, sur sa personnalité, il y en a très peu. Selon Madame, il est « la délicatesse même » et elle se sentait « si bien protégée » par lui (GENET, 2007, pp. 66 ; 79).

Claire et Solange n'émettent aucune opinion à propos de lui. Pourtant, il y a un moment où Claire suppose une réaction de Monsieur en relation à elles. Lors d'une discussion, Claire affirme que Solange devrait s'occuper de voir si tout est en ordre pour que Madame, à son arrivée, ne soupçonne pas les deux et elle ajoute que « sur les œillets et les roses, il est impossible, comme dit Monsieur, de ne pas découvrir un cheveu de l'une ou de l'autre bonne. » (GENET, 2007, p. 37). Cette déclaration peut indiquer qu'il y a un grand éloignement entre les trois.

4.4.1.5 Mario

Mario, le laitier, n'apparaît pas sur scène non plus. Le fait qu'il a un prénom a déjà été discuté lors de l'analyse du personnage « Claire » et je ne reprends pas la réflexion.

Différemment de Monsieur, Mario n'a pas d'importance évidente pour l'intrigue. S'il n'existait pas, tout pourrait arriver pareillement. Il est raisonnable de se demander donc pourquoi existe-t-il ?

Il prend importance au moment où il devient une raison de dispute des deux sœurs. L'une accuse l'autre d'avoir une relation avec lui, comme on peut observer dans les paroles de Solange : « Si le laitier me dit des grossièretés le soir, il t'en dit autant. » (GENET, 2007, p. 36). Ainsi, individuellement ce personnage n'a pas une grande signification, mais il expose les problèmes de la relation de Claire et de Solange.

4.4.2 LES RELATIONS ENTRE LES PERSONNAGES

Dans cette section, j'analyse la relation de Claire et Solange et des sœurs avec Madame, Monsieur et Mario. La possible relation des autres personnages entre eux n'est pas considérée.

4.4.2.1 Claire et Solange

La relation de Claire et Solange, comme leurs personnalités, est très variable. Elles alternent des moments de disputes et d'accusations à d'autres de démonstration d'amour et de protection. Cette alternance souligne un caractère important de la relation entre les sœurs : la complémentarité. Quand une se montre fragile l'autre la conforte, quand une est enervée ou angoissée, l'autre est plus calme, ce qui suggère que l'une complète l'autre, comme si elles étaient, en fait, deux parties d'un tout. En outre, tout au long du texte, il y a plusieurs indices révélant une relation forte et proche entre les deux sœurs. Claire et Solange forment un « couple », comme elles l'affirment, mais il s'agit d'un couple « éternel, du criminel et de la sainte » (GENET, 2007, p. 60). Il faut vérifier ce que signifie, pour elles, ce couple qu'elles forment.

D'abord, la notion de couple suggère des rapports homosexuels et incestueux entre elles, ce qui a déjà été souligné par Sartre (1952) et par d'autres auteurs qui étudient l'œuvre de Genet. Dans le contexte de la pièce, être un couple signifie aussi composer une unité. Claire et Solange se complètent avec leurs personnalités et leurs désirs et, de plus, l'une montre à l'autre, comme un miroir, son autre côté. Quand elles imaginent le meurtre de Claire par Solange, celle-ci affirme : « Maintenant nous sommes mademoiselle Solange Lemercier. La femme Lemercier. » (GENET, 2007, p. 109). Ensuite, Claire, habillée de la robe de Madame, décide de boire le tilleul et ajoute à l'idée de sa sœur : « Solange, tu me garderas en toi. » et aussi « Tu seras seule pour vivre nos deux existences. [...] Et surtout, quand tu seras condamnée, n'oublie pas que tu me portes en toi. » (GENET, 2007, pp. 110 ; 111). Ainsi, l'idée d'unité et de complémentarité est parfois suggérée et parfois déclarée ouvertement. Si Solange est la criminelle qui tue sa sœur, c'est parce que la liaison de Claire et Solange est si forte que les deux vivront en une seule personne.

La relation de Claire et Solange est une liaison qui dépasse les liens familiaux et la condition partagée d'appartenance « au monde des reprobés » (GENET, 2007, p. 112).

4.4.2.2 Claire, Solange et Madame

Claire, Solange et Madame sont les trois personnages qui apparaissent sur scène et aussi ceux qui représentent deux côtés opposés de la société, c'est pourquoi j'analyse leur relation sous deux points de vues : le comportement des sœurs en relation à Madame et de celle-ci par rapport à leurs bonnes.

Dans le premier cas, la relation est fondée sur l'admiration et la haine des deux pour Madame. Sachant qu'elles ne peuvent pas révéler leur haine en présence de leur patronne, elles se montrent respectueuses, mais non pas affectueuses. La distance entre les sœurs et leur patronne est apparente et

même Madame s'en rend compte : « Votre gentillesse qui depuis des années n'a jamais vraiment pu devenir affectueuse. » (GENET, 2007, p. 71).

Il est intéressant de considérer aussi les idées de Chevallier selon lesquelles Claire, Solange et Madame « forment un couple à trois [...] une relation ternaire qui constitue la base classique oedipienne qui trouverait ses racines dans l'histoire de Genet » (CHEVALLIER, 2009, p. 63). Il ajoute que Madame serait une projection de la mère des bonnes. Cette idée donnerait une explication pour ces sentiments opposés des sœurs pour Madame (elles la haïssent, mais, comme figure maternelle, l'aiment aussi) et renforcerait les liens entre Claire et Solange.

Le sens contraire de la relation est un peu différent, car Madame manifeste de la tendresse vers Claire et Solange, comme quand elle les appelle « mes filles » (GENET, 2007, p. 74) et aussi quand elle leur offre ses robes. En revanche, elle leur fait des reproches quelquefois à cause de leur travail : « Que d'honneurs ! Que d'honneurs... et de négligence. (*elle passe la main sur le meuble*) Vous les chargez de roses mais vous n'essuyez pas les meubles. » (GENET, 2007, p. 88). Si Madame manifeste de l'amitié pour ses bonnes, c'est plutôt parce qu'elle est satisfaite de la dévotion des deux et non pas vraiment parce qu'il y a un lien de sentiments entre elles. L'amitié de Madame ne dépasse pas la barrière de la différence sociale et la relation est froide. Quand Madame découvre que Monsieur est libre, elle « oublie » qu'elle avait offert ses robes à Claire et Solange. Ainsi, sa tendresse apparaît aux moments où elle est plus fragile et, de ce fait, Claire et Solange sont importantes pour elle quand elle se croit seule.

4.4.2.3 Claire, Solange et Mario

Chevallier, appuyé sur les idées de Caroline Daviron (qui a une étude sur le rôle du féminin dans l'oeuvre de Genet), affirme que le laitier (ainsi que Monsieur) « détruirait le miroir parfait des relations unilatérales et provoquerait l'apparition de relations hétérosexuelles » (CHEVALLIER,

2009, p. 62) des bonnes. En outre, Daviron observe aussi que quand les sœurs s'intéressent à un homme, il s'agit de la même personne. Ainsi, le laitier casse l'équilibre de la relation et la similitude dégoûtante (pour elles) des sœurs, car il se pose entre les deux et devient un objet de dispute d'elles. Cependant, la liaison et l'union des sœurs est plus forte que les éléments qui les séparent.

4.4.2.4 Claire, Solange et Monsieur

En ce qui concerne la relation entre les bonnes et Monsieur, Chevallier affirme que les sœurs veulent « s'approprier Monsieur en assassinant Madame » et il mentionne aussi l'idée de Sartre selon laquelle Claire « devient Madame pour aimer Monsieur » (CHEVALLIER, 2009, pp. 63-64). Cependant, le vrai objet de l'amour et de la haine des bonnes est Madame, et Monsieur devient leur objet de désir parce qu'il est l'amant de Madame. Tout ce qui a un rapport avec leur patronne les intéresse également; si elles veulent être à la place de Madame, conséquemment elles veulent aimer Monsieur.

4.4.3 LES OBJETS

Certains objets ont une signification spéciale dans l'intrigue. Parfois, il y a des orientations dans les didascalies qui attirent l'attention sur eux. Dans cette section, je propose une division en quatre types d'objets : a) les interrupteurs ; b) les symboliques ; c) les dénonciateurs ; d) les révélateurs. Quelques objets appartiennent à deux catégories différentes, parce qu'ils présentent des caractéristiques variées.

4.4.3.1 Les objets interrupteurs

Ces objets (le réveil, le téléphone et la sonnette) ont deux fonctions communes – d’une part, celle d’interrompre un certain moment de l’action et, d’autre part, de marquer le passage du temps. Le réveil et le téléphone servent encore comme dénonciateurs de Claire et Solange, comme on verra ultérieurement.

Dans *Les Bonnes*, Claire et Solange utilisent le réveil pour contrôler le temps de leur dramatisation et, quand il se termine, la sonnerie les « éveille » à un moment où elles s’abandonnent à leur rêve d’avoir une vie différente. Plus tard dans l’action, Madame aperçoit le réveil de la cuisine (qu’elle n’avait jamais vu) dans sa chambre et Claire improvise une justification : elle explique que Solange l’utilise pour ne pas être en retard avec le ménage.

Le téléphone, ainsi que le réveil, apparaît deux fois. La première, c’est l’appel de Monsieur pour annoncer sa liberté provisoire. À ce moment-là, Claire et Solange étaient plongées dans une discussion, interrompue par la sonnerie. Il faut observer que le téléphone, lui aussi, est un indicateur du passage du temps dans la pièce, parce que c’est après l’appel de Monsieur que les deux décident de tuer Madame ce soir-là, afin d’éviter une possible arrestation – elles imaginent que Monsieur (et la police) va découvrir qu’elles ont écrit les lettres d’accusation. De plus, l’appel de Monsieur donne un rythme nouveau au déroulement de l’action.

Le téléphone a également un rôle dénonciateur dans la pièce. Quand Madame aperçoit le récepteur décroché, les sœurs sont obligées à lui raconter qu’elles avaient parlé à Monsieur.

Entre les deux événements avec le téléphone, il faut faire remarquer la sonnette qui annonce l’arrivée de Madame. Il s’agit d’un autre élément augmentant la pression sur Claire et Solange. Si Madame est arrivée, elles doivent la tuer le plus vite possible afin de ne pas être découvertes.

Ainsi, ces objets présentent deux fonctions principales : d'abord, celle de mener Claire et Solange à la réalité, de les faire sortir d'un rêve, d'une espèce de transe, quand elles sont complètement plongées dans leur scène ou dans leurs discussions. La deuxième fonction est celle de montrer le passage du temps et les effets de celui-ci sur les sœurs et sur l'intrigue. Autrement dit, ces objets sont importants pour la dynamique de la pièce, pour que l'histoire avance.

4.4.3.2 Les objets symboliques

Les objets considérés comme symboliques sont les robes, les accessoires et les chaussures de Madame, les miroirs, les meubles et les fleurs. En ce qui concerne les vêtements et accessoires de Madame, Chevalier observe que « Les robes marquent le rapport de domination de Madame sur ses bonnes, elles servent aussi de support au jeu des bonnes pour contester et renverser ce rapport de domination. » (CHEVALLIER, 2009, p. 46). Les robes, les bijoux et les chaussures indiquent la position privilégiée de Madame (de dominante), mais quand Claire et Solange s'approprient ces objets, ce sont les deux qui jouissent du pouvoir de cette position. Les couleurs des robes sont significatives aussi : la robe rouge qu'elles décident que Madame devra porter quand Claire joue le rôle de Madame représente la honte des sœurs, affirme Solange (GENET, 2007), alors que la robe blanche est celle utilisée pour le rituel de la mort de Claire et est en rapport à l'idée de purification, de l'élévation de Claire par la mort. Il faut observer aussi que le rouge est la couleur du sang et celui-ci possède une double connotation : la mort et la perte de la virginité – ou, si l'on préfère, de la pureté. Les couleurs des robes, et non pas seulement les habits, sont fortement liées donc aux rituels des bonnes (dans leur représentation de tous les soirs et au moment final de la mort de Claire), ils peuvent représenter la fusion entre le criminel et la sainte représentée par la mort de Claire.

Une autre question soulevée par Chevallier (2009) en relation aux robes porte sur leur rôle érotique, vu qu'elles cachent le corps de Madame qui constitue aussi un objet de désir de Claire et Solange. Il n'est pas clair dans la pièce s'il s'agit d'un désir affectueux et sexuel ou si ce qu'elles souhaitent, en vérité, est d'avoir la beauté et le raffinement qu'elles voient chez Madame. En fait, les deux types de désirs sont possibles et l'occurrence de l'un n'exclue pas celle de l'autre.

L'acte de réfléchir une image est présent dans la pièce de façons diverses. Par exemple, dans le miroir, Claire et Solange contemplent leur image et celle de Madame (en vérité, c'est Claire portant les vêtements de Madame). Mais les miroirs les plus importants sont les personnages eux-mêmes : Claire et Solange reflètent, l'une pour l'autre, leur condition, leur pauvreté ; Madame reflète aussi la condition des filles, puisqu'elle est justement dans la position contraire ; les bonnes reflètent pour Madame leur position (des domestiques). Ainsi, les miroirs que deviennent les personnages révèlent la hiérarchie entre eux, entre leurs positions dans la société (ce sujet sera étudié plus profondément au prochain chapitre de ce travail).

Il ne faut pas oublier les meubles de la maison. Pendant que dans la chambre de Madame les meubles sont au style Louis XV, comme souligne Genet dans la première didascalie, Claire et Solange dorment dans un lit-cage - c'est la seule information qu'elles fournissent sur la décoration de leur chambre, mais c'est un exemple de la simplicité de leurs affaires qui contrastent avec celles de Madame et exposent, encore une fois, la domination de celle-ci par rapport aux sœurs. Il faut souligner aussi que Madame voit qu'il y a de la poudre sur la coiffeuse et fait des reproches à Claire et à Solange, ce qui renforce leur situation sociale plus modeste, car la propreté des meubles est partie des obligations des bonnes et consiste à un autre élément qui fait remarquer leur servilité.

Il est important de penser également à la signification des fleurs. En général, elles sont associées à deux aspects opposés : la rénovation de la vie - car elles surgissent au printemps après la difficulté à survivre au climat d'hiver - et la mort, parce qu'elles sont utilisées pour orner les tombeaux des morts. Dans la pièce, ces deux rôles sont présents : si, d'une part, elles servent à exposer le soin des deux bonnes en relation à leur patronne, parce que les deux décorent la chambre de Madame avec des fleurs en grande quantité, d'autre part, ce sont des fleurs qui vont faner (puisqu'elles ne sont plus attachées à la terre) et qui préparent la chambre pour le rituel de la mort symbolique de Madame, à la fin de la pièce. En outre, les fleurs font partie de l'imaginaire des bonnes - Chevalier attire l'attention sur le fait qu'elles projettent l'enterrement de Madame sous des fleurs « après l'avoir découpée en morceaux » (CHEVALLIER, 2009, p. 47). Ici, les fleurs vivantes, attachées à la terre, sont un symbole de beauté et de vie et cachent la fin cruelle donnée à Madame, que ce soit une fin imaginaire.

4.4.3.3 Les objets dénonciateurs

Dans cette section, figurent le téléphone, le réveil, la revue *Détective*, la clé du secrétaire, la poudre sur la coiffeuse et le maquillage.

Claire croit à une sorte de conspiration des objets contre elle et sa sœur : « Ils [les objets] nous trahissent. [...] Je les ai vus sur le point de tout dévoiler à Madame » (GENET, 2007, p. 90). Cette anthropomorphisation de certains objets montre que Claire ne se sent pas responsable de quelques-uns de ses actes, elle se voit plutôt comme une victime des autres (des objets, des personnes ou du système où elle est insérée). Il faut souligner que ces objets ne sont pas dénonciateurs seulement parce qu'ils peuvent révéler que Claire et Solange sont les responsables de la prison de Monsieur, mais aussi parce que, à cause d'eux, Madame peut découvrir que ses bonnes ont un autre comportement quand elles sont toutes seules.

Comme je l'ai mentionné auparavant, Madame perçoit le récepteur du téléphone décroché, ce qui a comme conséquence la révélation de l'appel de Monsieur et met Claire et Solange dans une situation d'angoisse, parce qu'elles craignent de voir leur plan découvert. De façon semblable, Madame voit le réveil dans sa chambre et Claire doit trouver rapidement une explication plausible pour la présence de cet objet. La revue, de sa part, « trahit » les sœurs car elle donne un indice de leur intérêt pour l'investigation criminelle et est une preuve de leur connaissance des procédures des criminels et de la justice, ce qui peut amener à la découverte de leur plan. La clé du secrétaire les dénonce parce qu'elle n'est pas à la position à laquelle Madame l'avait laissée, ce qui, pour Claire, indique que les sœurs ont ouvert le tiroir. La poudre de la coiffeuse prouve que Claire et Solange ne font pas toujours très attention à l'organisation et au ménage de la maison, ce qui pourrait susciter le doute chez Madame par rapport à la raison du manque d'attention des deux par rapport à leurs obligations. Finalement, les restes de maquillage sur le visage de Claire constituent un autre indice du comportement que les bonnes ont à l'absence de leur patronne. Bref, ces objets peuvent provoquer la découverte de tout ce que Claire et Solange cachent de Madame.

4.4.3.4 Les objets révélateurs

Il s'agit de lettres écrites par Claire et par Solange, c'est-à-dire, des objets qui ajoutent une information nouvelle ou révèlent quelque chose importante sur la trame. Les lettres écrites par les sœurs en constituent un exemple intéressant. Ironiquement, elles n'apparaissent pas sur scène, mais sont fondamentales pour l'intrigue, puisqu'elles déclenchent tous les événements qui composent la dynamique de la pièce ; c'est parce que Claire et Solange les écrivent et les envoient que Monsieur est mis en prison. Un autre aspect intéressant en ce qui concerne ces lettres est ce qu'elles nous montrent sur Claire et Solange : elles ont eu l'initiative de mettre en

pratique leur plan, tandis que, pendant l'action, elles ne montrent pas de courage pour tuer Madame. On pourrait se demander pourquoi elles ont eu le courage d'écrire et d'envoyer les lettres ? Probablement parce que les lettres éloignaient Monsieur de la maison, mais n'avaient aucun lien avec Madame, qui est le vrai objet de leur amour et de leur haine.

5 LES MANIFESTATIONS DU DOUBLE DANS *LES BONNES*

Dans ce chapitre, j'analyse la présence du double dans la pièce de Genet. Pour ce faire, je commence par présenter brièvement les significations du double dans la littérature. Ensuite, j'explore six types de double que j'ai identifiés dans *Les Bonnes* : dans la relation entre les deux sœurs, dans leur relation avec Madame, dans la projection des sœurs Papin sur les personnages de Claire et de Solange, dans la procédure du théâtre dans le théâtre, dans la relation entre représentation et public et, finalement, dans la relation entre l'écrivain et le public. Pour conclure, je présente un tableau récapitulatif de mes observations suivi d'un commentaire final sur mes réflexions.

5.1 LE DOUBLE DANS LA LITTÉRATURE

Le thème du double est souvent abordé et renouvelé dans la littérature, mettant en cause la question de l'identité et la quête de l'auto-connaissance qui inquiètent l'homme depuis longtemps. D'après Ana Mello, dans une perspective psychologique, il est « la projection du sujet qui se voit comme un Autre, comme une entité autonome, mais identique ou semblable en tous les aspects » (2007, p. 229)¹. Identique ou semblable, il représente le

¹ Traduction libre de l'auteur.

côté inconnu (ou peu connu) de la personnalité que l'on essaie de comprendre et d'expliquer.

Dans une étude sur la fragmentation du « moi », Berenice Lamas affirme que « son caractère [du double] est d'être identique et différent – voire l'opposé – à l'original, ce qui représente un paradoxe : il est à la fois intérieur/extérieur, ici/là, opposé/complémentaire. Cela provoque une tension dynamique d'un côté et de l'autre du dédoublement » (2003, p. 196)². En effet, si, d'une part, le double reflète la personnalité de l'original, d'autre part, il en révèle un autre côté, ce qui cause, en général, une perturbation dans l'original, car il se voit dénué. Souvent, la duplicité provoque ce sentiment paradoxal de peur de se connaître plus profondément parce que, en même temps que l'homme ressent le désir de se tourner vers lui-même et cherche de se connaître mieux, il n'est pas préparé pour affronter ce qu'il est dans le fond. La vérité et la crainte de la vérité sont troublantes. Pourtant, la relation entre l'original et son double n'est pas toujours totalement polarisée, comme le rappelle Juan Bargalló dans une analyse du double dans l'œuvre théâtrale de Genet : « Parmi les différentes variantes du double décrites par Dolozel [...] peuvent exister des zones de transition » (1989, p. 773)³.

La littérature est un champ assez fertile pour la réactualisation de cette thématique, comme l'observe Mello : « Dans la création littéraire, la scission du Moi peut se présenter sous des formes multiples, se dédoublant en des sosies, des frères – jumeaux ou non –, représentée aussi par l'ombre, le portrait ou l'image reflétée sur un miroir. » (2011, p. 113)⁴. En 1914, Otto Rank a répertorié plusieurs occurrences du double dans la littérature et a proposé une analyse centrée sur quelques types et leurs caractéristiques. D'après cet auteur, le double peut avoir plusieurs significations et il peut

² Traduction libre de l'auteur.

³ Traduction libre de l'auteur.

représenter la crainte soit de la mort, soit de la vieillesse, soit d'une autre condition (comme la solitude) ; la lutte contre la propre personnalité ; la rivalité (amoureuse ou non) ; l'amour de soi-même (le narcissisme) ; la notion de coexistence de comportements différents ; le présage de la mort ; la continuité de l'être après la mort. De plus, il entreprend une étude des rapports du double avec la personnalité perturbée de l'écrivain. Tous les auteurs étudiés par Rank présentaient un type de maladie mentale, ce qui, d'après lui, a provoqué leur intérêt pour ce thème, parce que leurs écrits sur le double représentent eux-mêmes confrontés à cette entité qui les perturbait à la vie réelle.

Lamas, par contre, n'associe pas le double à une affection psychique de l'écrivain, mais identifie un type de double qui se constitue dans la dissociation du moi de l'écrivain en des « Mois partiels » (2003, p. 199). Dans ce sens, Mello, de sa part, souligne que :

dans l'acte de créer, l'auteur se dédouble en narrateur et, par ses héros, libère des parties emprisonnées en lui-même qui sont sous le masque d'un Moi particulier, fixé dans le moule de la personnalité. L'imaginaire du double permet la libération de peurs et angoisses reprimées, délivre les rêves d'habiter des espaces et des temps fantastiques, s'échappant à la routine étouffante du quotidien. (2011, p. 123)⁵

Ainsi, dans la littérature, le double peut aussi révéler la pensée intime de l'auteur, consistant en une sorte d'auto-analyse : le personnage (ou l'ouvrage, ou encore l'œuvre) devient un miroir de l'écrivain, reflétant son image et, parfois, prenant le rôle de « conscience à l'envers » (SARTRE, 1952, p. 89 ; sur la signification du miroir pour Genet), car il expose, en général, un côté obscur et très souvent une image désagréable de l'original. Par rapport à Genet, Sartre affirme qu'il se regarde dans la glace parce qu'« il veut comprendre son secret » (SARTRE, 1952, p. 89). Basée sur les idées

⁴ Traduction libre de l'auteur.

⁵ Traduction libre de l'auteur.

d'André Green, Lamas ajoute encore que « l'acte d'écrire est la communication avec l'absent » (2003, p. 199)⁶ et que c'est par l'écriture que les doubles de l'écrivain et du lecteur communiquent.

Si le sujet est abordé dans la littérature depuis très longtemps, c'est pendant le romantisme que l'intérêt pour le double s'est particulièrement intensifié, car cette période correspond au « moment dans lequel on explore le côté ténébreux et irrationnel de l'être humain » (MELLO, 2007, p. 230)⁷. Nicole Bravo souligne un autre rôle du double au XX^e siècle : « En cette période du début du XX^e siècle, c'est une préoccupation morale qui anime les œuvres, qui utilisent le double comme métaphore sur le chemin de la transformation de l'individu, appelé à s'intégrer dans la société. » (1988, p. 519). Les deux affirmations servent à l'analyse des *Bonnes*. La préoccupation sociale de Genet est présente dans toute son œuvre et plusieurs fois, comme dans *Les Bonnes*, il aborde la question de l'insertion de l'individu dans la société, surtout sous le biais de la difficulté que certains sujets trouvent d'être acceptés. En outre, on verra dans ce chapitre que la révélation du côté ténébreux et irrationnel de l'être humain est fondamentale dans la pièce de Genet qui est l'objet de cette étude.

Bargalló considère le théâtre comme le lieu le plus approprié pour l'abordage du double, en raison de « sa nature d'art de la représentation » (1989, p. 771). En outre, il voit une signification spéciale du double dans le théâtre, celle de « laisser les lecteurs/spectateurs à mi-chemin entre le vrai et le faux, la réalité et la fiction » (1989, p. 785)⁸. On sait que Genet admet, dans « Comment jouer *Les bonnes* », que la représentation des actrices doit être fausse, qu'il ne cherche pas une interprétation réaliste. De plus, dans la pièce, les apparences sont trompeuses, le lecteur/spectateur étant surpris par les révélations qui se déroulent tout au long de l'action. D'après Sartre,

⁶ Traduction libre de l'auteur.

⁷ Traduction libre de l'auteur.

« la vérité, c'est que Genet veut d'emblée radicaliser l'apparence. » (1952, p. 675). Genet provoque son lecteur à déchiffrer son « jeu de doubles », car le sujet n'est pas présent dans la pièce seulement dans la relation de Claire et Solange, le cas le plus apparent. C'est par la déformation du réel que Genet invite son public à se pencher sur soi-même et à voir son double exposé sur la scène, comme un miroir qui reflète son image sans aucune pudeur et sans rien cacher. Le théâtre de Genet dénude l'intime de l'individu sous ses propres yeux, mais la forme de le faire - par exemple, les ambiguïtés provoquées par le jeu de miroirs et le doute créé par l'instabilité émotionnelle et d'attitude de certains personnages - l'empêche d'identifier avec sûreté ce qui est vrai et ce qui est faux.

5.2 LE DOUBLE DANS *LES BONNES*

Dans cette section, j'analyse quelques possibilités de configuration du double dans la pièce. Je classe les doubles en six catégories principales qui peuvent, pourtant, présenter à leur intérieur des nuances différentes. Par exemple, dans la relation de Claire et Solange, l'une est le double de l'autre, mais la représentation que Solange fait de Claire constitue un autre double. Ces différences sont indiquées dans mon analyse, mais elles ne sont pas classées dans une autre section.

5.2.1 LE DOUBLE DANS LA RELATION DE CLAIRE ET SOLANGE

Au XX^e siècle, le double représente souvent la quête de l'identité et de l'auto-connaissance, car « La rencontre avec l'autre devient une façon de pénétrer en soi-même » (BRAVO, 1988, p. 512). En général, ce processus d'auto-connaissance est angoissant, parce qu'il est révélateur de l'inconnu de l'âme. Claire et Solange, en tant que miroirs l'une de l'autre, reflètent la

⁸ Traductions libres de l'auteur.

« vérité » de chacune ; pourtant, ce reflet ne consiste pas exactement en une révélation. Au contraire, ce qu'elles voient est justement ce qu'elles connaissent déjà et qu'elles refusent. Ainsi, pour les bonnes, la conscience de soi n'est pas opprimante parce qu'elle expose une vérité inconnue et indésirable, mais elle est également douloureuse, car elle se configure en une espèce d'agression psychologique et émotionnelle, puisque Claire et Solange sont obligées de confronter tout le temps en elles ce qu'elles fuient. Sartre résume ce point de la relation de façon remarquable :

Ainsi chacune des deux bonnes n'a d'autre fonction que d'être l'autre, d'être, pour l'autre, soi-même comme autre : au lieu que l'unité de la conscience soit perpétuellement hantée par une dualité fantôme, c'est au contraire la dyade des bonnes qui est hantée par un fantôme d'unité ; chacune, en l'autre, ne voit que soi-même à distance de soi ; chacune témoigne à l'autre de l'impossibilité d'être soi-même [...] Le ressort de ce nouveau tourniquet c'est la parfaite interchangeabilité de Solange et de Claire, qui fait paraître Solange toujours ailleurs, sur Claire lorsqu'on regarde Solange, sur Solange lorsqu'on regarde Claire. (1952, p. 682)

De cette façon, sous cet aspect, la duplicité dans la relation de Claire et de Solange ne suscite pas leur auto-connaissance, la révélation de ce qu'elles sont à l'intérieur, parce qu'elles le savent déjà. Dans ce cas, la duplicité renforce le sentiment de rejet de soi-même que les deux ressentent. En outre, le dégoût qu'elles éprouvent pour elles-mêmes n'est pas causé par la reproche de leurs actes ou par le poids sur leur conscience (elles ne ressentent ni l'un, ni l'autre). La confrontation à l'image à laquelle elles veulent s'échapper est une des raisons du sentiment double qu'elles ont l'une pour l'autre, ce mélange d'amour et de haine. Elles s'aiment parce qu'elles sont sœurs et seules au monde et parce qu'elles partagent la vie détestable qu'elles ont, mais cette dernière raison de leur amour est aussi ce qui les pousse à se haïr mutuellement.

L'effet de la révélation du côté inconnu de soi est d'habitude négatif. En général, quand l'original est mis en face de soi-même par le double, il découvre ses caractéristiques cachées ou qu'il ne se rend pas compte de les

avoir. Les sœurs pourtant ne révèlent pas le côté obscur l'une de l'autre, ce qu'elles voient reflété dans l'autre ne leur est pas nouveau et ne provoque pas la sensation angoissante que l'original d'habitude éprouve quand il découvre des aspects inattendus de lui-même. Ainsi, dans ce double, il n'y a pas une révélation qui les choque, mais la réaffirmation de ce qu'elles sont ranime chez elles le dégoût et la haine provoqués par leur réalité.

Le double représenté par des frères ou des sœurs, jumeaux ou non, est l'un des types les plus communs dans la littérature. D'après Mello (2007), la relation entre ces deux êtres est souvent caractérisée par la rivalité. Claire et Solange maintiennent les deux types de relation à la fois, comme nous allons le voir dans cette section.

Comme il a été observé au Chapitre 4, la ressemblance de Claire et Solange ne se limite pas à l'aspect physique, puisque les deux présentent un comportement et des attitudes similaires. Leur ressemblance est un élément si important de la pièce que Madame, d'après Claire, confond ses deux bonnes : « Claire ou Solange, vous m'irritez - car je vous confonds, Claire ou Solange, vous m'irritez et me portez vers la colère. » (GENET, 2007, p. 97), dit Claire lorsqu'elle joue le rôle de Madame.

En ce qui concerne les rapports fraternels illustrant la duplicité de l'être dans la littérature, la relation entre les deux sœurs s'insère bien dans les caractéristiques soulignées par Mello (2007) : d'une part, elles sont rivales - leur intérêt pour le laitier et pour Monsieur les pose dans des côtés opposés - et, d'autre part, elles sont alliées (et complémentaires) - les deux partagent le désir de tuer Madame. Le premier cas (la rivalité), cependant, n'est pas très développé, car c'est plutôt autour de la relation des trois femmes que se déroule l'action.

Il faut observer à ce moment la construction du double dans la relation entre les deux sœurs. Bargalló (1994), basé sur une étude de L. Dolezel, présente une typologie du double prenant en compte son mode de construction. Il le classe en trois catégories : la fusion, c'est-à-dire, l'union

de deux êtres qui à l'origine sont séparés (comme dans *William Wilson* de Poe) ; la scission qui consiste en la division d'un même être en deux (c'est le cas, par exemple, du *Nez* de Gogol et de *L'Ombre* d'Andersen) ; la métamorphose qui correspond à la transformation d'un être en un autre (comme dans *La Métamorphose* de Kafka).

D'après Bargalló (1989), la fusion est la forme de construction du double dans la relation de Claire et Solange. La mort de Claire représente la fusion des deux sœurs et signifie donc la continuité de Claire dans le corps de Solange ; les deux seront transformées en une seule pour perpétuer leur existence.

Selon la typologie de Dolezel exposée par Bargalló, le deuxième type de double, celui par scission, comprend les cas où un être, l'original, se divise en deux, donnant vie à son double. Comme Claire et Solange sont nées séparées (l'une ne s'origine pas de l'autre), elles ne pourraient pas être classées dans cette catégorie. Cependant, on peut les analyser sous une autre idée de scission de l'être, celle de Platon⁹, qui expliquerait mieux les raisons de l'attachement que Claire et Solange ressentent l'une pour l'autre. Sur cette conception platonienne, Mello déclare que « la division [de l'individu] a abouti dans un affaiblissement et dans une constante recherche de la moitié manquante. D'où l'origine de ce qu'on appelle amour, c'est-à-dire, ce que 'les créatures ressentent les unes pour les autres' » (2011, p. 111)¹⁰. De forts liens d'amour unissent les deux sœurs, ce qui est montré dans la pièce par les moments affectueux de leur relation et affirmé par les deux personnages qui utilisent même le mot « couple » en référence à elles-mêmes. Claire et Solange paraissent nourrir, l'une pour l'autre, un amour sans bornes, qui dépasse la vie et ne fait pas distinction de sexe ou de lien familial, un amour au-dessus des relations entre les personnes. En outre,

⁹ Il s'agit d'un passage de l'ouvrage *Le Banquet* dans lequel Aristophanes, en expliquant ce qui est l'amour, rapporte le mythe de l'androgynie.

¹⁰ Traduction libre de l'auteur.

certain auteurs, comme Sartre et Chevallier, ont déjà attiré l'attention sur la sensualité de ces sœurs et sur leur tendance homosexuelle, suggérée par la forme dont elles parlent de Madame et de quelques détails de son corps. Claire et Solange, par les liens spéciaux qui les unissent, sont deux moitiés qui se complètent et, dans ce sens, elles maintiennent une relation d'amour non seulement fraternel ; leur sentiment est très proche de celui d'un couple.

Ainsi, si d'une part les sœurs représentent deux êtres nés indépendants dans le monde physique, on peut considérer, d'autre part, qu'elles sont constituées, en vérité, d'une même âme qui a été partagée avant leur existence physique et qu'elles possèdent une forte attraction l'une envers l'autre en conséquence de la quête pour sa moitié. Bref, même la construction du double dans la relation de Claire et Solange est fondée sur une duplicité (malgré leur indépendance physique, les deux semblent avoir une liaison qui précède cette existence). Ainsi, la construction du double chez Claire et Solange peut être classée dans les deux catégories : celle de la fusion, car dans leur existence physique elles sont deux personnes qui deviennent une à la mort, et celle de la scission, car la liaison entre elles précède leur naissance, ce qui les pousse à s'unir à nouveau.

Dans la littérature, la mort a des rapports importants avec la figure du double. Celui-ci représente très souvent le présage ou la peur de la mort. Dans *Les Bonnes*, le dédoublement des sœurs peut représenter le présage de la mort, mais non pas la peur de mourir. La vie chez Madame étant beaucoup plus angoissante pour les sœurs que la possibilité de mourir, la mort prend, pour elles, une signification importante, car elle symbolise, comme je l'ai signalé, la fusion des deux. En outre, Claire meurt en jouant le rôle de Madame, c'est-à-dire elle devient Madame, elle meurt occupant la place dont elle rêve, et Solange tue Madame, comme les deux le désiraient. C'est par la mort de Claire que Solange aura la reconnaissance dont elle rêve, parce qu'elle sera l'assassine de sa sœur. Ainsi, la mort est la forme qu'elles trouvent pour accéder à ce qu'elles désiraient. En général, la mort

du double dans la littérature signifie la fin de l'original ; ici, au contraire, la mort devient le seul espoir des bonnes de continuer à exister physiquement et de changer leur vie.

Nicole Fernandez-Bravo, dans son article « Double » du *Dictionnaire des mythes littéraires* de Pierre Brunel, voit Quichotte comme « un héros de la duplicité moderne », une tentative échouée « d'unir l'idéal à la réalité » (1988, p. 502). Sur cet aspect, Claire et Solange sont un peu comme lui, mais en ce qui concerne leur rêve d'avoir une autre vie qui leur plaise. Il survit parallèlement à la réalité, mais il ne peut pas s'y unir, c'est-à-dire, il ne peut pas devenir réel. Ainsi, les sœurs mènent une vie double, celle où elles peuvent expérimenter la position d'être patronne (ou celle de leur rêve) et leur vie « réelle » de bonnes. Finalement, pourtant, elles trouvent une façon d'unir leurs deux mondes. Claire-Madame meurt unissant le rêve à la réalité et, en plus, Solange vivra, réellement, le rêve d'être une criminelle connue.

L'alternance entre la réalité et le rêve peut provoquer une autre difficulté liée à la duplicité, signalée par Bargalló : « Qui des deux est la criminelle et qui est la sainte ? » (1989, p. 776)¹¹. Pour elles, c'est simple – Solange, qui offre le tilleul empoisonné à Claire est la criminelle, tandis que celle-ci est la sainte qui fait le sacrifice de mourir pour sauver les deux. En outre, la dernière didascalie de la pièce l'indique aussi, car Solange « reste immobile, les mains croisées comme par des menottes. » (GENET, 2007, p.113), c'est-à-dire, comme une criminelle au moment de son arrestation. Cependant, « Il paraît que les deux [criminelle et sainte] existent à l'intérieur de chacune », complète Bargalló (1989, p. 776)¹². Le jeu des apparences provoque des doutes en relation aux personnalités des sœurs, car il devient difficile de déterminer que Solange est une criminelle, puisque Claire boit le tilleul de sa propre volonté. De même, on pourrait demander

¹¹ Traduction libre de l'auteur.

¹² Traduction libre de l'auteur.

pourquoi Claire est la sainte si elle cède à un désir matériel ? Il s'agit ici d'une « piège » de Genet qui joue avec les apparences : ce qui paraît un crime, ne l'est pas vraiment, mais, dans la pièce, les sœurs le voient comme tel et l'exaltent positivement, comme une bonne opportunité. Ainsi, au jeu d'apparences concernant le crime s'allie la compréhension altérée qu'elles ont de lui. Par ce jeu, Genet questionne les concepts et les croyances d'une partie de la société, car il montre des façons diverses de voir le monde et d'interpréter ses éléments. Genet bouleverse une notion figée pour montrer que les exclus voient le monde autrement. Dans *Les Bonnes*, c'est cette inversion des valeurs normalement admises comme celles qui régissent toute la société qui est privilégiée et il n'y a pas un autre regard, dans l'histoire, pour contester la vision de Claire et Solange.

L'angoisse de se voir matérialisé dans un autre être ou de voir son image ou son ombre devenir autonome en général pousse l'original à tuer son double (d'autres issues, comme le suicide dans *Le Horla* de Maupassant sont plus rares). L'assassinat du double aboutit à la mort de l'original (car le double en est une partie) et devient donc un assassinat-suicide. Dans *Les Bonnes*, différemment de la plupart des cas, c'est le double qui tue son original, mais, il faut faire remarquer, l'assassinat est faux - il s'agit d'un suicide de l'original et, comme je l'ai souligné précédemment, Claire ne cherche pas la mort pour se libérer de son double, mais pour mourir en tant que Madame et pour vivre intégrée à Solange. La charge négative de l'assassinat s'est donc atténuée, car il est difficile de décider si Solange est responsable de la mort de Claire, vu qu'elle lui rend le tilleul, ou non, car c'est Claire qui effectue l'acte de boire le thé empoisonné.

Je veux encore analyser un dernier cas de dédoublement entre les deux sœurs. Solange est le double de Claire dans l'univers diégétique des personnages, mais, dans leur représentation de tous les soirs, c'est Claire jouée par Solange qui est le double de la vraie Claire. Le dédoublement renvoie à l'originale une image qui, a priori, ne lui correspond pas, car ses

actes sont différents de ceux de l'originale. Le double est insolent, alors que Claire se montre plutôt obéissante à Madame. Cependant, le double est l'image des sentiments les plus intimes de Solange : l'insolence de cette bonne représentée est la vengeance de Solange contre Madame, est le comportement qu'elle ne peut pas avoir dans sa vie réelle. Claire ne se surprend pas de cette image créée par sa sœur, parce que ce qu'elle voit sont ses désirs aussi. Contrairement à la plupart des doubles, elle ne se sent pas angoissée de voir son intimité exposée. Ces sentiments profonds ne sont certainement pas, pour elle, une découverte : elle était consciente de ce qu'elle ressentait. Les actes de Claire et de Solange ne sont pas condamnés, ni jugés ; elles peuvent les réaliser sans ressentir de la culpabilité. Le double dans un sens moraliste (c'est-à-dire celui qui confronte l'original à ses mauvais actes, ce qui, par conséquent, provoque le sentiment de culpabilité chez l'original), comme grande partie de ceux qui sont représentés dans la littérature, n'a pas de place dans la pièce. (On pourrait dire que ce double de Claire a un caractère moraliste à l'envers, car il préconise d'autres valeurs, celles de Claire et Solange.) Ici, l'exposition de la vérité d'un être ne provoque pas de la culpabilité chez lui ni son auto-réprobation, il a plutôt le rôle de montrer que ce côté obscur est présent dans n'importe qui. Ainsi, la pièce joue avec l'identification du public aux deux protagonistes, mais sans encourager le jugement et la condamnation des actes des deux.

5.2.2 LE DOUBLE DANS LA RELATION DE CLAIRE ET SOLANGE AVEC MADAME

La duplicité de Madame est incarnée par Claire au début et à la fin de la pièce, les deux moments où la patronne n'est pas sur scène. De ce fait, Madame n'a pas de contact avec son double, elle ne sait même pas qu'il existe. Dans ce cas, la fonction du double se distingue de celle plus usuelle, parce qu'il ne reflète pas l'image de Madame pour elle-même (c'est-à-dire pour son original). N'étant pas mise face à elle-même par son double, elle ne

connaît pas son autre côté, celui qui est caché. On peut trouver deux raisons pour que Madame ne voie pas son double. D'abord, parce qu'elle est un personnage sans profondeur, c'est-à-dire elle ne semble pas suffisamment sensible pour avoir une réflexion à partir de cette rencontre. La deuxième raison est le fait que, en vérité, son côté obscur doit être vu par le lecteur/spectateur, parce que c'est le public qui doit se reconnaître dans ce personnage, c'est le public qui doit être confronté à ses propres monstres (c'est la même situation du double de Claire qui est dirigé plutôt au public qu'au propre personnage).

Bargalló (1989) propose une interprétation du double dans *Les Bonnes* basée sur le schéma actantiel (décrit par Greimas¹³). Pour Bargalló, Claire occupe la position de sujet, alors que Madame est son objet, et, de ce point de vue, il affirme que l'image que Claire crée de Madame est double parce qu'elle a une double fonction - d'un côté, celle de destinateur, car c'est Madame qui pousse l'action de ses bonnes (par ses actes qui énervent les deux sœurs) et, de l'autre côté, celle de destinataire, car elle est l'objet de désir de Claire. Solange, de même, possède deux fonctions, elle est à la fois adjuvant, puisqu'elle joue la scène à côté de Claire, et destinataire, car elle jouit aussi le plaisir proportionné par leur jeu de rôle. De ma part, je n'utilise pas le schéma actantiel, mais je pense que l'analyse proposée par Bargalló met en évidence encore une fois que le double prend divers sens différents et même confus (délibérément confus, il faut le signaler) dans la pièce.

Par rapport à la construction du double dans la relation de Madame et de leurs bonnes, Bargalló l'oppose à celle qui s'établit entre Claire et Solange :

¹³ Cet auteur propose une analyse de la structure de la pièce centrée sur un schéma analysant les relations entre les personnages, le schéma actantiel. Ce schéma possède six cases : le sujet (celui qui accomplit l'action, le personnage qui est analysé) ; l'objet (la quête du sujet) ; l'adjuvant (celui qui aide le sujet) ; l'opposant (celui ou ce qui se met entre le sujet et l'objet) ; le destinateur (ce

Si dans le premier cas [Claire et Solange] la fusion se produit par des raisons de similitude, dans le second [Claire et Madame] l'incarnation du double se réalise basée sur des forces antagoniques. Elle est à la fois la bonne et la patronne. Comme bonne, elle partagera l'existence de sa sœur Solange [...] Comme patronne, elle assumera le destin de celle-ci qui ne pourrait être autre sinon la mort, puisque l'antagonisme aboutit généralement, dans ces circonstances, dans une histoire tragique. (1989, p. 780)¹⁴.

Cette observation suscite deux questions importantes. Premièrement, la relation du double avec la mort. Ici, même la mort prend plus d'un sens : si', d'une part, elle représente la continuité de l'existence de Claire par la vie de sa sœur, d'autre part, elle met fin à l'existence du double de Madame. Ainsi, Madame (la vraie) suivra sa vie sans connaître son autre côté et, par conséquent, sans pouvoir se regarder de façon critique et réfléchir sur ses attitudes. La femme bourgeoise – et tous ceux qui sont représentés par ce personnage – pourra maintenir sa vie comme elle l'aime et veut. Les bonnes sont impuissantes, elles ne peuvent rien contre cette réalité, chacun va continuer à avoir la même vie.

La deuxième question, liée aussi à la hiérarchie sociale exposée par les personnages, est la configuration de la duplicité comme déterminant de la condition socio-économique de Claire et Solange. Dans ce cas, j'analyse le double des sœurs matérialisé par Madame qui non seulement rappelle leur condition, mais la détermine, comme observe Sartre :

Ces larves [Claire et Solange] sont nées du rêve d'un maître : ténébreuses pour elles-mêmes, leurs sentiments leur viennent du dehors, ils naissent dans l'imagination endormie de Madame ou de Monsieur ; basses, hypocrites, ingrates, méchantes parce que leurs patrons les rêvent telles, elles font partie du 'peuple pâle et bariolé qui végète dans la conscience des braves gens.' (1952, pp. 681-682)

qui pousse le sujet) ; le destinataire (la raison de la quête du sujet). Pour chaque personnage un nouveau schéma est réalisé. D'après Ryngaert (1991).

¹⁴ Traduction libre de l'auteur.

Si l'image, dans ce cas, a des rapports à l'identité et à l'auto-connaissance des bonnes, elle introduit un type différent de double, parce que Madame n'est pas vraiment un dédoublement des sœurs, mais, en réalité, elle montre que Claire et Solange sont « autres » en relation à elle-même. Ainsi, elles ne se définissent pas par leur personnalité ni par leur comportement, mais ce qu'elles sont est déterminé par le regard de leurs patrons, par l'image qu'ils ont d'elles (en vérité, il ne s'agit pas de ce qu'ils pensent spécifiquement d'elles, mais elles représentent tous ceux qui appartiennent à une couche socio-économique inférieure à celle des patrons). Dans cette conception, Claire et Solange perdent leur singularité, car elles ne sont que des êtres comme tous les exclus, c'est-à-dire, elles sont classées dans un groupe, leur individualité n'est pas importante. De plus, c'est leurs défauts (qu'elles ont ou non, on ne sait pas) qui sont signalés.

Un fait qui suggère que les sœurs sont « créées » par leurs patrons (ou par la société) est le meurtre de Claire. Il est faux, puisque c'est Claire elle-même qui boit le tilleul et, surtout, qui décide de le boire. Cependant, elle demande à Solange de lui rendre le verre et, Solange résistant, elle insiste et convainc sa sœur de le lui donner. Ainsi, Solange n'est pas vraiment l'assassine, mais elle sera vue comme l'assassine et ce parce qu'elle sera vue du dehors. Il faut pourtant se rappeler que, dans la réalité des bonnes, l'assassinat n'est pas compris de façon péjorative, mais comme un acte qui confère le statut de criminelle à Solange, ce qui, pour elle, est une sorte de titre qu'elle pourrait exhiber. Bref, elle sera l'assassine parce que le monde le veut, mais on ne peut pas oublier que, en raison de sa façon de voir le monde, elle le veut aussi.

Le passage de Sartre mentionné ci-dessus dénote le manque d'intérêt des patrons par connaître leurs bonnes, ce qui, en conséquence, provoque la haine des sœurs et leurs actions. Sous ce regard, les bonnes sont un produit social, comme Genet lui-même, qui a décidé d'accepter le statut de voleur qui lui était infligé quand il était encore un enfant.

Par suite de cette détermination venue de dehors, les personnalités de Claire et Solange ne s'originent pas en elles-mêmes et consistent plutôt en une représentation de ce que l'on assume qu'elles sont. Autrement dit, elles jouent le rôle qui leur est imposée. Par rapport à cet aspect, on peut ajouter un commentaire de Sartre :

« Ainsi les bonnes, telles que Genet les conçoit, sont déjà fausses : purs produits de l'artifice, elles ont une conscience à l'envers et sont toujours autres qu'elles-mêmes. Le coup de génie, c'est qu'elles sont deux. Deux : juste autant qu'il en faut pour établir un tourniquet. » (1952, p. 682).

Il faut faire remarquer, cependant, que le double de Madame est aussi une création qui vient du dehors, de l'impression que Claire et Solange ont de leur patronne. Dans ce cas pourtant les attitudes de la vraie Madame confirment quelques-unes des caractéristiques soulignées par les bonnes (comme nous avons vu au Chapitre 4). Quelquefois elles exagèrent dans leur représentation, mais il ne s'agit proprement pas de créations totalement fausses. Le mépris de Monsieur et le manque de sensibilité de Madame envers leurs bonnes ne peuvent, au contraire, être déterminés par Claire et Solange, car, dans leur situation d'impuissance par rapport à eux, elles n'ont pas le pouvoir d'influencer et de déterminer leur comportement.

5.2.3 CLAIRE ET SOLANGE : LE DOUBLE DES SŒURS PAPIN ?

Même si les deux histoires présentent des ressemblances, on ne peut pas affirmer avec certitude que la pièce de Genet s'est inspiré de l'affaire des sœurs Papin. De même, mon objectif dans cette section n'est pas de prouver cette relation. Pourtant, il me semble avantageux pour mon analyse de prendre les sœurs de la fiction comme les doubles des sœurs Papin et de les comparer, afin d'enrichir ma réflexion sur la pièce.

Premièrement, il est intéressant d'établir une comparaison entre les deux couples de sœurs pour vérifier leurs ressemblances et leurs différences et alors analyser pourquoi ces différences existent.

Dans les deux cas, les sœurs ne sont pas jumelles, mais se ressemblent beaucoup physiquement (en ce qui concerne les Papin, on peut observer cette ressemblance sur la photo de couverture de la revue *Détective* qui a fait un reportage sur le cas - Annexe A - et, par rapport à Claire et Solange, voir le Chapitre 4) et aussi en ce qui concerne leur pensée et leurs actes - d'après Jacques Lacan, « Vraies âmes siamoises [Christine et Léa Papin], elles forment un couple à jamais clos ; à lire leurs dépositions après le crime, dit le Dr. Logre, 'on croit lire double'. » (1933, p. 1). Les deux commettent le crime ensemble et en partagent la responsabilité et même leurs déclarations quand elles sont séparées s'apparentent beaucoup, ce qui est signe de leur rapprochement même dans leur conduite.

La liaison de Christine et Léa est forte comme celle de Claire et Solange. Séparées pendant quelques années, quand Christine vit dans un couvent et Léa habite encore avec leur mère, elles se rejoignent quand celle-ci décide de placer Christine dans une maison de famille et elle parvient à la convaincre de laisser sa sœur Léa l'accompagner. L'une de leurs patronnes conseille leur mère de « soustraire Léa à l'influence de sa sœur » (CHEVALLIER, 2009, *apud* TEXIER, p. 22), mais les deux finissent par travailler ensemble de nouveau chez les Lancelin. Leur union dans le travail favorise le rapprochement émotionnel et comportemental des deux sœurs qui même dans les jours de congé restaient ensemble dans leur chambre (LACAN, 1933, p. 1).

En 1933, Jacques Lacan s'est penché sur le crime des sœurs Papin (et sur le contexte des événements) pour trouver les raisons qui ont poussé les deux à commettre l'assassinat. En ce qui concerne la relation entre patrons et bonnes, il caractérise les Lancelin comme « honorables bourgeois », alors que les sœurs sont des « servantes modèles » (LACAN, 1933). La relation entre eux était marquée par l'indifférence des deux côtés : d'après Lacan, les patrons n'étaient pas sympathiques et les bonnes, de leur part, répondaient à cette attitude pareillement. Cependant, observe-t-il, « Ce silence pourtant

ne pouvait être vide, même s'il était obscur aux yeux des acteurs. » (LACAN, 1933, p. 25). Derrière l'indifférence des uns envers les autres, se cachent de forts sentiments prêts à éclater. Dans la pièce de Genet, les vrais sentiments de Claire et Solange sont cachés aussi et elles ne les exposent pas devant Madame. Celle-ci, par contre, se montre affectueuse envers les bonnes, mais, comme je l'ai observé au Chapitre 4, quelquefois elle oublie d'être gentille, ce qui, dans le contexte de la pièce, peut être un indice de son indifférence par rapport à Claire et Solange.

La relation entre les patrons et les employés représentée dans la pièce a des traits communs avec celle de la vie réelle. Si Genet s'est inspiré de ce fait pour écrire sa pièce, il a su comprendre les sentiments des sœurs Papin en relation à leurs patrons et bien les transposer à l'univers fictionnel. Christine et Léa connaissaient les reproches de leur maîtresse et, ayant endommagé un fer à repasser une semaine avant l'assassinat de leurs patronnes (la réparation a dû être payée par Léa), elles savaient que la réaction de Mme Lancelin serait énergique lors de la découverte d'une panne de l'électricité causée par les deux nouvellement. De même, Claire et Solange imaginaient la réaction de Madame et de Monsieur par rapport à leur travail. L'épisode de la clef du secrétaire en est un exemple – Madame se rend compte que la clef n'était pas dans sa position originale. Bien sûr, c'est une observation exagérée introduite par Genet pour montrer que même les soins sans importance étaient exigés des bonnes. Chevallier rapporte que, à l'époque du crime des Papin, la revue *Détective* publie un reportage selon lequel « Le souci des travaux familiaux est à peu près la seule préoccupation des bourgeoises mancelles » et il ajoute que le journaliste imaginait « combien les deux sœurs [Christine et Léa] avaient dû être épiées, supporter sans mot dire accès de nervosité et reproches plus ou moins justifiés, ordres blessants » (2001, p. 22). Dans *Les Bonnes*, on ne sait pas non plus tout ce que Claire et Solange supportent, mais, si les mots du journaliste décrivent l'ambiance dans les maisons bourgeoises, ils servent également bien à illustrer l'univers fictionnel créé par Genet.

Malgré ces ressemblances, Claire et Solange présentent une différence fondamentale par rapport aux sœurs Papin : elles ne tuent pas leur patronne. L'affaire des sœurs Papin a ému la France des années 1930, leur rendant le titre de « monstres » attribué par une bonne partie de la société. Si Claire et Solange sont leurs doubles et mettent en évidence le côté caché des Papin (on pourrait dire de tous qui leur sont égaux), elles doivent montrer précisément ce que l'on ne voit pas, c'est-à-dire leur souffrance, leur angoisse et leur innocence ; c'est pourquoi le meurtre ne peut pas être effectué. Si elles tuent Madame, elles seront jugées par le crime et leurs motivations seront oubliées. Malgré leurs tentatives d'expliquer pourquoi elles ne réalisent pas le crime, Claire et Solange savent qu'en vérité il ne sera pas concrétisé. Sartre observe que « Les bonnes savent qu'elles n'auront pas le temps d'aller jusqu'au crime. » (1952, p. 685) et ce parce qu'elles ne sont pas vraiment des criminelles. En outre, leur rituel leur permet de soulager leurs âmes des souffrances imposées par leur vie de servantes et empêche qu'elles prennent une attitude désespérée.

5.2.4 LE THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE

J'ai mentionné plus haut que le théâtre, d'après Bargalló (1989), est par essence approprié à l'abordage du double. Comme le double, le théâtre met un individu face à une image ou à une situation qui peut consister en une autre représentation de soi, ce qui déstabilise les notions de réalité et fiction.

Si le théâtre de son naturel joue avec le réel et le fictionnel, que pourrait-on dire du théâtre dans le théâtre ? Genet, qui aime bouleverser le sens commun, utilise cette procédure pour provoquer encore plus le doute et la méfiance de son public. Bargalló rappelle que « À propos de son théâtre, Genet voulait 'que le public se demande [...] si derrière cette représentation se cache une réalité.' » (1989, p. 781)¹⁵ et cet artifice de la

¹⁵ Traduction libre de l'auteur.

création théâtrale, qui n'a pas été inventé par Genet, augmente les possibilités de jouer avec le lecteur/spectateur.

L'univers fictionnel des *Bonnes* est fondé sur une réalité qui oppose les dominateurs aux dominés et, dans la pièce, le théâtre dans le théâtre sert à montrer comment chacun des côtés voit cette relation. Les deux représentations sont comme des miroirs placés dans des positions différentes, mais reflétant la même histoire, l'une des scènes ayant comme fonction d'être le double de l'autre. Ainsi, dans ce cas le double n'est pas la matérialisation ou la représentation d'une personne, comme d'habitude, mais plutôt d'une situation – la relation entre les bonnes et leur patronne.

Ce cas de duplicité oppose deux scènes, l'une représentant une situation comme la majorité des personnes la perçoit et l'autre mettant en évidence le regard des bonnes sur la même situation. L'original est la mise en scène qui représente l'univers diégétique des personnages et qui se déroule au milieu de la pièce, du moment de la sonnerie du réveil jusqu'à peu près la sortie de Madame. Il est intéressant d'observer que ce segment n'est pas présenté comme le point de vue de la patronne – différemment de la représentation des bonnes, qui est présentée comme leur point de vue sur leur relation avec Madame. Si *Les Bonnes* transpose pour la fiction une réalité, l'original correspond à la réalité extra-diégétique, d'où on peut conclure que ce qui est pris comme réel est le regard de la patronne et le point de vue des bonnes représente la déformation du réel désirée par Genet afin de questionner ce qui est vraiment la réalité, la vérité : « Ceci est précisément ce que Genet exigeait à son théâtre : une image déformée du réel ; pour lui, 'l'image d'un aigle possède plus de force qu'un aigle vrai ; à condition de découvrir dans l'aigle réel ce qui doit être déformé' » (BARGALLÓ, 1989, p. 781)¹⁶. Pour Genet, l'image que Claire et Solange font du réel possède plus de force que celle généralement prise comme la vérité.

¹⁶ Traduction libre de l'auteur.

J'ai signalé plus haut que Claire et Solange voient le monde au contraire du regard de la plupart des personnes, c'est-à-dire, du sens commun. Dans leur univers limité de possibilités d'améliorer leurs vies, ce qui est normalement considéré comme incorrect, pour elles peut être la seule chance de transformer leurs vies. En ce qui concerne le théâtre dans le théâtre, encore une fois le regard des bonnes est valorisé et posé comme le réel, dans une tentative de détourner le sens commun qui voit ces domestiques comme méchantes. Ce désir est indiqué par la mise en évidence de leur scène, qui ouvre et clôt la pièce. Il faut se rappeler que, ironiquement, le moment de solitude des sœurs, où elles sont libres pour représenter, est le plus sincère aussi, celui où leur conduite est la plus proche de ce qu'elles pensent réellement.

Comme ouverture, la scène cause un choc sur le lecteur/spectateur, et ce pour deux raisons. Premièrement, par son contenu - une domestique insolente qui discute avec sa maîtresse - et, deuxièmement, parce qu'il s'agit d'une scène jouée par les personnages, ce qui n'est découvert par le public que lors de la sonnerie du réveil (le signal sonore réveille les bonnes et le public à la fois). Ce premier segment de la pièce est provocateur et déstabilise le lecteur/spectateur, puisque l'expectative de celui-ci par rapport à la pièce est complètement troublée.

La clôture de la pièce, ainsi que son ouverture, a la fonction de suggérer que cette scène correspond à la réalité des bonnes (à son univers diégétique) et non pas le segment où les bonnes sont en compagnie de Madame. En outre, la fin est l'apogée de la pièce, où la mort devant le public conduit l'action à une fin tragique et choquante.

La représentation des bonnes est un rituel fondamental pour la survivance des deux. D'après Lucien Goldmann,

Fières [Claire et Solange] de leur humiliation, décidées à la vivre jusqu'à sa limite extrême et à la fois révoltées contre elle, se méprisant et se haïssant à elles-mêmes, pleines de haine contre Madame et fascinées pour elle, elles vivent leur

existence et leur rituel avec une intensité et une force extraordinaires qui, seules, confèrent un sens et une valeur à la vie. (1989, p. 22)¹⁷.

Le rituel est une sorte de filtre des sentiments des sœurs qui diminue l'intensité de leur haine et de leur dégoût et les empêche de mettre en pratique l'assassinat qu'elles planifient. Il est si important que Claire et Solange l'appellent « la cérémonie », terme qui peut avoir deux significations dans ce contexte : d'un côté, souligner la solennité de l'acte et, d'autre côté, lui rendre un sens religieux. Bravo signale que « À travers le mythe du double, l'on voit que peu à peu l'homme s'arroge la prérogative des dieux, celle de se transformer en passant par divers avatars et de renaître. » (1988, p. 500) et la cérémonie des bonnes, surtout à la fin de la pièce, est comme un rituel dans lequel Claire, en buvant le thé empoisonné, meurt pour continuer à vivre dans le corps de sa sœur.

Genet paraît avoir le goût du rituel. Dans *Les Bonnes*, outre la représentation de Claire et Solange, on peut mentionner aussi le cortège funèbre imaginé par les bonnes et la fascination des deux pour l'envoi des bagnards au bain. En outre, le théâtre est toujours un rituel : les acteurs doivent incarner les personnages, changer de personnalité, d'habits et d'expression pour donner vie à une autre existence.

5.2.5 LA REPRÉSENTATION ET LE PUBLIC

J'ai mentionné précédemment que l'une des fonctions du double dans *Les Bonnes* est celle de refléter la situation qui se déroule sur scène pour le public. Autrement dit, le public est également confronté à un double, qui ne reflète pas, pourtant, son image tel qu'elle est. Sans doute, en raison de cette distinction, le lecteur/spectateur ne va pas se reconnaître dans la situation présentée ou s'identifier aux personnages immédiatement. Ce double ne

¹⁷ Traduction libre de l'auteur.

reflète pas une personne en particulier et il ne prétend non plus dénoncer les souffrances éprouvées par les domestiques. Genet affirme, dans « Comment jouer *Les Bonnes* », que la pièce est « un conte, c'est-à-dire une forme de récit allégorique » (2007, p. 9), d'où on peut conclure que la scène entre les bonnes et leur patronne n'est qu'une métaphore des relations qui s'établissent dans la société.

Il faut se rappeler également que la représentation de Claire et Solange ne sert pas à révéler aux sœurs une réalité qu'elles ne connaissent pas ; au contraire, elles la connaissent bien. Ainsi, quand elles révèlent leur intimité, l'objet de cette exposition est en effet le public. Dans le même texte mentionné ci-dessus, « Comment jouer *Les Bonnes* », Genet compare ses bonnes à « nous-mêmes », c'est-à-dire, elles sont comme tout le monde - on peut ajouter encore qu'elles reflètent l'image de ceux qui les voient. Quand il entre dans l'intimité de ces bonnes, le lecteur/spectateur est invité à regarder son propre intérieur. Ainsi, l'impact de la révélation a des effets plutôt sur le public que sur les deux sœurs.

Si l'identification est difficile par le fait que le public ne voit pas son image reflétée tel qu'elle est (vu qu'il s'agit d'une métaphore), mais plutôt plusieurs autres images différentes (trois bonnes, deux Madames), la représentation de ces personnages est ce qui doit mener le public à cette reconnaissance de soi-même dans l'action présentée. Le public doit être touché par la tension dramatique créée par l'angoisse des bonnes. Comment ne pas se voir éprouvant l'un des divers sentiments qu'elles nourrissent (amour, admiration, haine, envie, désespoir, pour n'en mentionner que quelques-uns) en raison de leur souffrance ? La futilité de Madame et le manque de profondeur de ce personnage, par contre, ont pour but de ne pas éveiller l'identification du lecteur/spectateur. Ainsi, Genet conduit le public à partager les sentiments de Claire et Solange et, par conséquent, à s'identifier à elles et non pas à Madame. Il faut se rappeler que les lecteurs

ou habitués de théâtre, par leur origine, se rapprocheraient sûrement plutôt de Madame que de ses bonnes.

Ayant touché le public, Genet peut alors lui montrer qu'il ne faut pas juger et condamner ces bonnes sans bien connaître leur situation. Genet, qui depuis son enfance a appris à incorporer les étiquettes qui lui étaient attribuées du dehors, invite son lecteur/spectateur à ne pas tirer des conclusions précipitées, sans connaître vraiment les raisons qui poussent quelqu'un à avoir un certain comportement.

Il faut souligner que l'identification du public aux bonnes n'est pas causée seulement dans le but d'éveiller sa compassion pour elles. Dans « Comment jouer *Les Bonnes* », Genet exprime son désir de montrer que, comme elles, chacun est quelquefois un « monstre », que ce soit en sentiment ou en pensée. C'est seulement parce qu'il reconnaît les sentiments et la pensée des bonnes chez lui que le lecteur/spectateur se permet de pardonner leurs actes. Comme le souligne Mello, « C'est dans l'altérité, révélée dans de différentes situations, que le Moi découvre des facettes inusitées de soi-même. » (2011, p. 123)¹⁸.

5.2.6 L'ÉCRIVAIN ET LE PUBLIC

Otto Rank (1914) a consacré un chapitre de son étude du double à l'analyse des rapports entre celui-ci et l'auteur, en vérifiant les conditions psychologiques de l'écrivain (tous ceux qu'il a répertoriés ont présenté des maladies mentales) et leurs manifestations dans leur œuvre. Pour lui, dans la plupart des cas, le double serait créé par l'interférence de la maladie de l'auteur dans sa vie. Angoissé de découvrir cet autre être qui l'habite, il se projette dans ses ouvrages par des personnages qui se voient reflétés par un autre et qui ne peuvent pas supporter cette duplicité.

¹⁸ Traduction libre de l'auteur.

De ma part, je ne veux pas analyser les conditions psychiques de Genet et les lier à son œuvre, mais je suis d'accord avec Rank en ce qui concerne la liaison entre l'angoisse de l'écrivain et sa transposition dans la création littéraire sous la forme du double. À l'exemple de Mello (2011 ; passage mentionné plus haut), je crois que la littérature permet à l'écrivain de libérer une portion de soi par ses personnages – qui sont donc ses doubles –, en devenant multiple. C'est le cas de Genet : il paraît qu'il y a un peu de lui parmi plusieurs de ses personnages. Nous avons déjà vu que sa vie a été marquée par l'errance, par la prostitution, par l'homosexualité et par les crimes, des thèmes très fréquents dans son œuvre. Dans son *Journal du voleur* (1949), récit autobiographique, le narrateur avoue que quelquefois il raconte une histoire personnelle en l'attribuant à un personnage et d'autres fois il rapporte des faits vécus par d'autres personnes en les attribuant à lui-même. Cette déclaration confirme que Genet projette un peu de soi dans ses personnages, mais, en même temps, montre encore une fois qu'il aime provoquer le doute chez son lecteur, en bouleversant ses attentes.

Si l'on considère que Claire et Solange sont les doubles de Genet dans la pièce, il faut analyser les ressemblances entre elles et leur créateur, afin de renforcer cette hypothèse. Comme lui, elles appartiennent à un monde limité d'où elles ne peuvent pas sortir à cause du manque d'opportunité d'avoir une vie meilleure. Pour elles, différemment de la plupart de la société, le crime n'a pas un sens péjoratif, parce qu'il fait partie du quotidien de ceux qui sont comme elles. En outre, le crime représente la possibilité d'améliorer leurs conditions de vie. Ainsi, leurs valeurs sont inversées (comme celles de Genet) en comparaison à la majorité des personnes. Mais quel côté obscur de l'écrivain ses doubles nous montrent ?

Genet a accepté les étiquettes qu'il a reçues pendant sa vie au point de se montrer, d'une certaine façon, fier d'elles, d'exalter ses actes et les considérer comme des modèles, de nouvelles valeurs. Il a volé même de ces

amis et, en outre, il méprisait et haïssait les bourgeois. Claire et Solange présentent quelques-unes de ces caractéristiques aussi. Toutefois, elles ont un autre côté : elles aiment et admirent leur maîtresse (ainsi que ses objets et sa vie), elles rêvent, elles souffrent et elles sont sensibles. Derrière les vêtements et le comportement de bonnes, il y a deux jeunes filles comme toutes les autres, qui veulent être aimées (que ce soit par un bagnard, comme dans leur rêve d'accompagner Monsieur en Guyane), acceptées et, surtout, vues. Elles rêvent d'avoir une vie confortable, comme celle de Madame.

Genet, lui, malgré l'amour et l'admiration profonds qu'il ressent pour ses égaux, montre, par ses doubles, son désir d'être accepté, aimé et encore d'appartenir à la société qui le rejette. Comme plusieurs éléments dans son univers fictionnel – et, parfois, dans sa vie réelle –, son double fonctionne au contraire, car ce qu'il expose n'est pas raison de honte ou d'angoisse (en général, le dédoublement montre une image que l'original ne veut pas connaître), mais justement ce qui fait de lui quelqu'un en accord aux modèles élus comme correctes par la majorité de la société, par les dominants.

On ne peut pas oublier que Genet, qui pendant longtemps de sa vie a été marginalisé, après avoir été reconnu comme un grand écrivain par quelques-uns des plus importants intellectuels de son époque, a obtenu un nouveau statut et a commencé à circuler parmi la haute société. Sans doute, ces expériences nouvelles ont bouleversé cet individu qui était si accoutumé au rejet et à la méfiance des autres. Genet était double : il appartenait à deux mondes, il portait dans lui des personnalités différentes. Sartre a bien observé : « *Les Bonnes* sont le chiffre mystérieux de l'imagination pure ; et aussi celui de Genet lui-même. Il y en a deux parce que Genet est double : soi-même et l'autre. » (1952, p. 682).

J'ai déjà signalé que Claire et Solange sont les doubles du public. Ainsi, on peut les considérer comme la liaison entre l'auteur et le public par

l'identification de ceux-ci aux personnages qui sont à la fois le double de l'un et de l'autre. Lamas mentionne une étude d'André Green (1978) où cet auteur postule que, pour les lecteurs, l'auteur se configure comme l'absent et il « considère que les doubles de l'auteur et du lecteur communiquent, d'une certaine façon, par l'écriture. » (LAMAS, 2003, p. 199)¹⁹. Ainsi, l'intrigue créée par Genet est le moyen de mettre l'auteur et le public en relation de duplicité. Étant donné que les deux, Genet et son lecteur/spectateur, se voient représentés dans la pièce (au moins c'est ce que cherche l'écrivain), les deux se reconnaissent également l'un dans l'autre.

Dans *Les Bonnes*, l'investissement de Genet dans la caractérisation des personnages (nous avons vu au Chapitre 4 que non seulement la représentation, mais aussi les répliques, les gestes, le ton de la voix, les habits et les mouvements étaient l'objet de la préoccupation de Genet, ce qui reste évident dans les nombreuses didascalies) expose l'intérêt de l'auteur d'établir une communication avec le public, dans le sens de lui montrer que, au fond, il n'y a pas de différence entre eux. Le public et l'auteur sont liés par leur identification aux bonnes.

5.3 BILAN DES MANIFESTATIONS DU DOUBLE DANS *LES BONNES*

Afin de résumer d'une façon simplifiée et de guider mes derniers commentaires sur mon analyse du double dans *Les Bonnes*, je conçois, dans cette section, un tableau récapitulatif des types de double dans la pièce et des caractéristiques principales qui leur confèrent le statut de double.

¹⁹ Traduction libre de l'auteur.

Type de double	Caractéristiques
Claire et Solange sont le double l'une de l'autre	<ul style="list-style-type: none"> • Elles se ressemblent physiquement. Elles ont un fort lien émotionnel. • L'une réflète pour l'autre leur condition de servilité. En se regardant, elles se voient comme bonnes. • Elles sont comme deux êtres qui partagent la même âme et qui occupent des corps séparées (scission), mais s'unissent à la fin par la mort (fusion).
Claire est le double de Madame	<ul style="list-style-type: none"> • Ce double n'est pas vu par son original, mais par le public (qui est donc l'objet de la critique que Genet fait). • À la peau de Madame, Claire expose la manière dont les bonnes voient leur patronne. • La mort de Claire met fin à l'existence du double de Madame.
Claire et Solange sont autres	<ul style="list-style-type: none"> • Claire et Solange sont déterminées par le regard de Madame et de Monsieur et non pas par leurs personnalités ou par leur conduite. • Les bonnes sont un produit social et leurs actes ne sont que les réactions au traitement qu'elles reçoivent. • L'exposition de leur intimité a pour but de toucher le public, de provoquer l'identification du lecteur/spectateur aux deux domestiques par leurs sentiments.
Claire et Solange sont les doubles des sœurs Papin	<ul style="list-style-type: none"> • Dans les deux cas, les sœurs ne sont pas jumelles, mais présentent une grande ressemblance physique et comportementale. • Les sœurs Papin possèdent aussi une relation affective très forte. • Différence fondamentale : les sœurs Papin tuent leurs patronnes, tandis que Claire et Solange ne le font pas. C'est un artifice de Genet pour enlever la charge négative que le crime pourrait conférer à leurs personnages.
Le théâtre dans le théâtre	<ul style="list-style-type: none"> • Il confond le lecteur/spectateur, puisqu'il déstabilise les notions de réel et factice. • Il suggère que la scène jouée par les bonnes est plus proche du réel que celle entre elles et Madame. • Il expose la relation entre opprimés et oppresseurs, configurant une métaphore des relations entre les différentes couches socio-économiques de la société. • Il attire l'attention sur la souffrance des sœurs et sur l'importance, pour elles, du rituel qui leur permet de soulager leur peine.
La représentation et le public	<ul style="list-style-type: none"> • La représentation est un double du public. • L'identification du public à la représentation n'est pas forcément immédiate, car la représentation est une métaphore de la réalité. • Peu à peu, le public doit s'identifier aux sœurs et reconnaître chez elles ses propres caractéristiques ou sentiments. • L'identification permettra au public de se connaître et d'être plus tolérant et compréhensif envers les personnes comme Claire et Solange.
L'écrivain et le public	<ul style="list-style-type: none"> • Les bonnes sont des doubles de Genet. • Elles révèlent la sensibilité de Genet, vu que son côté « maudit » est bien connu. • Écrivain et public sont liés par le même double : Claire et Solange. • Ainsi, le public et l'auteur communiquent par l'écriture.

Tableau 1 - Les types de double dans *Les Bonnes* et leurs caractéristiques principales

À partir de ce qui a été exposé dans mon analyse des configurations du double dans la pièce, je veux reprendre rapidement quelques observations pour synthétiser ce qui me semble essentiel de cette réflexion.

Pour commencer mon commentaire, j'attire l'attention sur une observation de Maria Arminda Sousa-Aguiar :

Le théâtre de Genet est profondément un théâtre de protestation, malgré sa forme poétique et son refus de n'importe quelle argumentation politique discursive ou de didactisme, quelquefois même de toute la concession à une conception réaliste de la mise en scène. (1970, p. 203)²⁰

Dans *Les Bonnes*, à sa manière, Genet proteste contre les injustices sociales provoquées par la division des classes socio-économiques. Genet veut montrer que les individus marginalisés sont victimes du préjugé parce qu'ils sont vus de dehors, ils sont vus seulement par l'étiquette qu'ils reçoivent des classes de la société qui vivent dans une condition sociale et économique privilégiée. Cependant, leurs actes sont déterminés par ce regard, d'où on peut conclure que, d'après Genet, la société en est responsable, parce qu'elle ne leur donne pas la chance d'agir différemment. Ils n'ont pas d'espace pour montrer ce qu'ils sont vraiment, pour montrer pourquoi ils voient le monde à l'envers. Leurs valeurs sont différentes en conséquence de leur condition : ils vivent dans un monde limité, car ce qu'ils pensent n'importe qu'à eux-mêmes.

Genet explore ces questions de deux façons : en bouleversant les concepts figés et en suscitant l'identification du public à Claire et à Solange. Genet montre que les valeurs de la société sont déterminés par une classe privilégiée et elles sont différentes de celles des minorités. Cependant, elles sont prises comme correctes, comme les modèles à être suivis. En jouant

²⁰ Traduction libre de l'auteur.

avec l'apparence et la réalité, Genet montre que ces deux concepts, ainsi que les valeurs de la société, ne sont pas figés, mais liés plutôt au point de vue de chacun.

La confrontation du public et du double permet à celui-là de se reconnaître dans Claire et dans Solange. Par elles, Genet met son lecteur/spectateur devant plusieurs cas qui montrent l'inversion du mode de voir le monde et le pousse à s'identifier aux deux domestiques. C'est par cette identification que le lecteur/spectateur peut se mettre à leur place et comprendre leur situation et leur angoisse. Cette reconnaissance est la forme que Genet a trouvée de donner voix aux individus marginalisés et de tenter d'être contemplé par un regard plus complaisant de la classe privilégiée de la société.

6 UNE ETUDE DES DIFFICULTES DE COMPREHENSION ET DE TRADUCTION DANS *LES BONNES*

Dans cette étude, je me penche sur la pièce *Les Bonnes* et sur sa traduction portugaise afin de réaliser une première analyse des obstacles qui peuvent surgir lors de sa traduction en portugais. Cette tâche s'insère dans le cadre du projet de recherche de l'UFRGS sur les difficultés de compréhension et de traduction du français en portugais.

Pour réaliser ce travail, une recherche préliminaire a été nécessaire pour définir les limites de l'analyse. N'ayant pas trouvé une version brésilienne publiée de la pièce, j'ai décidé de me pencher sur sa traduction portugaise. Ces deux variantes de la langue portugaise possèdent des différences importantes, mais il n'y a pas une section consacrée à commenter ces occurrences ; elles sont discutées lors de l'analyse du *corpus* sélectionné pour ce travail.

Dans ce premier effort d'examen d'une traduction, j'ai dû choisir quelques extraits et travailler sur eux. Deux moments ont été élus en raison de leur importance : le début et la fin de la pièce, qui comprennent la cérémonie de Claire et Solange. En vérité, le *corpus* que je présente ici est composé presque complètement des mots et d'expressions qui se trouvent au premier extrait. Comme ce texte était déjà un peu long, je n'ai inclus dans l'analyse que deux ou trois mots très importants du deuxième extrait.

Ayant choisi les extraits, l'étape suivante a été d'en effectuer une traduction rapide (qui ne figure pas ici), afin d'identifier les possibles obstacles dans ce processus. Je désigne « traduction rapide » une première version qui n'envisage pas la solution de tous les problèmes, mais un texte

de base qui permette de découvrir ce qui est plus difficile à comprendre et à traduire. Ce premier effort de traduction est, semble-t-il, plus effectif que la lecture des deux textes pour découvrir où sont les obstacles de l'original.

Des obstacles trouvés, ceux qui paraissent porter le plus de difficultés ont été élus pour la discussion dans ce chapitre et il y en a encore d'autres qui seront analysés à un autre moment. Il faut observer que le choix des mots et des expressions étudiés est subjectif, fondé sur mes difficultés lors de la traduction de la pièce et sur mon expérience dans le projet sur les difficultés de compréhension et de traduction du français en portugais.

Pour effectuer l'analyse, d'abord je classe les mots et expressions selon le type de difficulté qu'ils représentent ; ensuite, j'analyse chaque cas ; finalement, je présente un commentaire final sur ce que ce travail a signifié pour moi. Les extraits étudiés ainsi que leurs traductions sont présentés aux Tableaux 2 et 3 après les « Considérations finales ».

6.1 TYPES DE DIFFICULTES

Pour classer les difficultés, j'utilise comme base les études de Paulo Rónai sur les difficultés de traduction, ainsi que les études et les réflexions développées par le groupe de recherche de l'UFRGS. Les difficultés sont classées dans le tableau ci-dessous (les nombres entre parenthèses indiquent où se trouve l'expression aux Tableaux 2 et 3) et sont analysées individuellement dans le texte qui suit le Tableau.

Type de difficulté	Exemples extraits du texte (avec la traduction portugaise)
1. Structure différente	Petite robe noire (1) - bata preta J'en pleurerais (41) - Só me dá vontade de chorar Madame s'emporte ! (54) - A Senhora está fora de si ! La voici qui monte, Madame. (83) - Pois essa revolta cresce, minha Senhora. Tu/vous

2. Polysémie	Toilette (5, 8, 23) – toilette, roupa, vestido, traje Maîtresse (26, 34, 38) – patroa, amante C'est grâce à moi que tu es (69) – É graças a mim que tu existes
3. Conotation	Fais ta biche (4) – Continua a embonecar-te Je suis la poule noire (91) – Eu sou a pega negra Fauve (40) – animal selvagem
4. Homonymes	Bonne(s) – criada(s) Bonne(s) – boa(s)
5. Locutions	Je vais tirer un parti magnifique (tirer parti de) (26) – Vou tirar um excelente partido Vous êtes au bout du rouleau (être au bout du rouleau) (89) – Já esgotou todos os recursos Tu as ton franc-parler (avoir son franc-parler) (32) – Não tens papas na língua
7. Prononciation et forme des mots	Tilleul (7) – chá, chá de tília Frôleuse/voleuse (50, 53/52)– tarada/ladra Disposez la traîne, traînée! (53) – Componha a cauda com graça, desgraçada !

Tableau 1 – Le *corpus* des difficultés

6.1.1 Structure différente

Dans cette catégorie sont classés les syntagmes qui, dans la traduction en portugais, ne conservent pas leur forme en français, mais il s'agit d'une sélection personnelle – figurent ici ceux qui m'ont causé des doutes ou des difficultés pendant un premier effort de traduire le texte.

Le premier, « petite robe noire », n'est pas vraiment très difficile à traduire, mais il exige un choix, parce qu'en portugais deux traductions sont possibles, l'une, *pequeno vestido preto*, conservant la structure originale et l'autre, *vestidinho preto*, utilisant la forme la plus usuelle de diminutif (l'ajout d'un suffixe). Cependant, à mon avis, dans ce contexte, même la traduction sans diminutif (*vestido preto*) ne porterait pas préjudice au texte, parce que l'écrivain précise qu'il s'agit d'une robe de domestique, ce qui défait un possible doute. Dans la traduction portugaise, on a utilisé un autre mot, *bata*, qui en portugais brésilien ne maintient pas le même sens de l'original (une robe de domestique), désignant plutôt un type spécifique de chemisier.

Pour traduire le deuxième syntagme, « j'en pleurerais », le traducteur doit adapter la structure de la phrase, parce que le pronom « en » ne possède pas un équivalent qui garde la syntaxe de la phrase en portugais. Ici, il faut s'appuyer sur le contexte pour trouver une traduction appropriée. Le pronom « en » lie l'envie de pleurer à la constatation précédente du malheur de Claire et Solange, qui est la cause de ce besoin, de cette tristesse. L'option trouvée par le traducteur, *Só me dá vontade de chorar*, me semble très adéquate.

Dans le troisième syntagme, le verbe « s'emporter » peut être traduit par *enfurecer-se*, mais en portugais brésilien la forme verbale changerait par une question d'usage (et non pas d'incorrection) ; au lieu du présent du verbe *enfurecer-se*, on utiliserait plutôt *está enfurecida* ou *está furiosa*. Cependant, la traduction propose *está fora de si*, locution qui illustre bien l'état du personnage. En outre, profiter d'une occasion pour insérer une locution où il n'y en avait pas à l'original est un artifice qui peut compenser d'autres contextes où une locution présente à l'original est traduite par un syntagme qui n'est pas une locution par manque d'équivalent.

Le dernier syntagme analysé a comme principal problème l'union du pronom complément d'objet direct « la » et de la préposition « voici ». La traduction de « voici » doit être spécialement appuyée sur le contexte, parce que le mot suggéré par les dictionnaires bilingues – *eis* – n'est pas d'usage actuellement (au Brésil). La composition de la préposition avec le pronom « la » a comme traduction *ei-la*, ce qui est également hors d'usage. Pour surmonter cet obstacle, le traducteur a opté pour reprendre le référent du pronom – « révolte » – et ajouter un adjectif démonstratif pour indiquer qu'il s'agit de la même révolte mentionnée à la phrase précédente. Ainsi, l'expression a été traduite par *Pois essa revolta cresce, Madame*.

Ce qui est peut-être le principal problème de traduction des *Bonnes* et s'insère dans cette catégorie est l'utilisation de « tu » et « vous » par les personnages. Mais avant de travailler sur la traduction de ces formes de

traitement, il faut comprendre comment elles sont utilisées. Sachant que ces formes, outre l'indication de singulier et pluriel, rendent évidente le type de relation (formelle ou informelle) entre les personnes, c'est sur ce deuxième aspect que je vais travailler, car c'est cette information qui provoque des doutes par rapport à la compréhension et à la traduction de ces mots.

Comme la relation entre les domestiques et leur patronne est fondée sur une hiérarchie sociale, les bonnes sont obligées d'utiliser « vous » pour parler à Madame, alors que celle-ci peut utiliser les deux formes pour se diriger à leurs bonnes. Dans la pièce, Madame privilégie le registre informel, « tu », pour s'adresser à Claire et Solange, mais au moment qu'elle découvre que Monsieur est libre et dit à Solange de chercher un taxi, elle lui dit « Dépêchez-toi » (GENET, 2007, p. 82), en mélangeant les deux registres, probablement en raison de l'euphorie provoquée par la nouvelle.

La difficulté à comprendre l'utilisation de ces deux formes se concrétise dans la relation des deux sœurs. Pendant les moments dans lesquels les deux ne jouent pas, elles se tutoient, sauf quand elles sont en présence de Madame. D'après Claire (GENET, 2007), elles n'osent pas se tutoyer devant Madame (par respect à la condition de leur patronne, qu'elles voient comme supérieure à elles).

Il reste la cérémonie de Claire et Solange, seul moment où elles se vouvoient, mais parfois se tutoient aussi. Lors de la première réplique de Claire (et de la pièce), elle est déjà habillée comme Madame et tutoie Solange. Apparemment, elles jouent leur scène, mais la deuxième réplique donne l'impression qu'elles ne sont pas encore dans la peau des personnages de la cérémonie : « Ne te gêne pas, fais ta biche. Et surtout ne te presse pas, nous avons le temps. Sors ! » (GENET, 2007, p. 16). Lorsqu'on sait que Claire et Solange calculent le temps qu'elles ont pour jouer leur scène, on peut en déduire qu'à ce moment-là Claire abandonne la scène par quelques instants. À la troisième réplique Claire incorpore vraiment son personnage (Madame) et se dirige à sa bonne en utilisant « vous », différemment de la vraie

Madame quand elle parle aux sœurs. Si elle décide de vouvoyer sa bonne, que ce soit dans une représentation, c'est probablement parce qu'elle veut souligner la distance entre elles. Cependant, un peu après elle commence à mélanger les deux formes de traitement et ce toujours pendant le jeu de rôles des sœurs. Pendant toute la scène, elle alterne les deux formes et il n'y a pas, je crois, une régularité dans cet usage (par exemple, utiliser « vous » pour donner des ordres). Une possibilité d'explication est l'interférence des émotions de la vie réelle (les émotions éprouvés par les personnages dans l'univers diégétique de la pièce) dans le rêve des sœurs.

Au moment de la traduction, à ces difficultés s'ajoute une autre question : comment transposer les différents traitements que se donnent les personnages au texte en portugais ? En portugais européen, les équivalents *tu* (tu) et *vós* (vous) sont, tous les deux, utilisés couramment. Par contre, au Brésil, la forme *vós* n'apparaît que dans les textes anciens, n'appartenant plus au répertoire brésilien ni oral ni écrit. En outre, actuellement, *tu* est une occurrence régionale utilisée comme le principal pronom sujet de la deuxième personne du singulier seulement dans un état brésilien (dans d'autres régions, ce mot peut également être utilisé, mais il est moins fréquent).

Ainsi, les deux formes posent des problèmes à la traduction, au moins si l'on pense à une adaptation en portugais brésilien. Largement utilisé au Brésil, *você* est une possibilité de traduction de « tu » dans la pièce (ce mot peut aussi être utilisé comme traduction de « vous » dans certaines situations). Pour traduire « vous » et en même temps marquer les positions sociales distinctes qui sont soulignées dans la pièce, Claire et Solange peuvent dire *a senhora*, mot qui doit traduire « madame » aussi.

Les options mentionnées ci-dessous résolvent partiellement les difficultés, car le traitement dispensé à Claire (Solange) par Madame (Claire) emploie les deux mots, mais ce « vous » ne peut absolument pas être traduit par *senhora*, car une patronne ne se dirige pas à sa bonne par une expression

si formelle ; de même, si on utilise *você*, quel mot traduirait « tu » ? Dans la traduction portugaise, le traitement de Claire a été traduit toujours par *tu*, mais la distinction s'est effacée, ce qui porte préjudice à la traduction. En portugais brésilien, on pourrait utiliser la paire *você* e *tu*, mais probablement la distinction du français ne serait pas conservée par cette traduction, parce qu'il s'agit d'une question culturelle matérialisée dans la langue, ce qui, dans ce cas, n'existe pas en portugais brésilien – ou au moins n'est pas aussi marquée qu'en français. Cette distinction en portugais est donc discutable, vu que, peut-être, elle ne servirait pas à exprimer l'importance de la différenciation de « tu » et « vous » en français. Ainsi, apparemment aucune des possibilités présentées ne garde la spécificité de l'original et, par conséquent, la traduction perd, dans toutes les options, un peu de sa richesse. L'utilisation de ces mots n'est pas encore résolue et reste donc comme un point à analyser.

6.1.2 Polysémie

La polysémie est une catégorie qui englobe presque tous les mots d'une langue, car les mots polysémiques sont ceux qui possèdent plus d'un sens. Cependant, il y a ceux qui sont plus polysémiques et qui, par conséquent, ont la tendance à avoir des acceptions qui s'éloignent plus du sens original, ce qui leur confère une disposition majeure de constituer une difficulté pour le lecteur d'une langue étrangère. Ainsi, tous les mots polysémiques ne sont pas de problèmes pour la compréhension et pour la traduction, mais ceux qui sont plus polysémiques ou qui possèdent un autre caractère qui porte difficulté (par exemple, les mots polysémiques qui sont aussi des faux amis) sont de forts candidats à devenir un obstacle. Dans le tableau ci-dessus, figurent seulement trois des mots polysémiques qui m'ont causé des doutes ou des difficultés lors de mon effort de traduire l'extrait et ils ne représentent pas la totalité des mots polysémiques qui consistent en

une difficulté dans l'extrait. En raison de l'extension de cet article, j'ai choisi les trois exemples qui m'ont posé plus de problèmes.

Le mot « toilette » reçoit quatre formes différentes dans la traduction portugaise : l'une pour désigner les objets utilisés par une femme pour se parer et les autres trois pour faire référence aux vêtements. La particularité de ce mot est l'utilisation de la forme française en portugais (au Brésil, on utilise le mot français mais aussi une forme d'orthographe adaptée, *toaleta*). Le dictionnaire brésilien Houaiss signale cependant que le mot est un gallicisme et suggère qu'on utilise des mots en portugais pour le remplacer.

Dans l'édition portugaise, les trois acceptions du mot liées aux vêtements ont été traduites, mais, apparemment, trouver un équivalent en portugais qui nomme les objets de toilette est plus difficile, vu que c'est le seul cas où le mot français a été conservé, peut-être parce que, parfois, les possibilités de traduction ne paraissent pas rendre compte du sens de ce mot et de la liaison affective que le personnage a avec ses objets de toilette. Quelques possibilités de traduction sont *objetos de beleza*, *objetos de cuidado pessoal*, *objetos da penteadeira* (qui s'éloigne un peu du sens de « toilette », car il indique tous les objets qui sont sur la coiffeuse et non pas précisément ceux qui sont utilisés pour la toilette).

De sa part, « maîtresse » est un cas intéressant de polysémie parce qu'il est utilisé dans la pièce en deux sens très distincts : patronne et amante. En fait, dans le contexte de la pièce, ce mot ne paraît pas configurer une difficulté, mais comme il possède des sens si différents, il représente un danger pour le traducteur. De plus, le choix de ce mot pour exprimer les deux relations (entre Madame et ses bonnes et entre elle et Monsieur) peut être une forme de jouer avec les mots. Comme la relation homosexuelle entre les deux sœurs ainsi que leurs désirs pour Madame sont suggérés quelquefois dans la pièce, ce mot peut être un indice de ces rapports.

Le verbe « être » possède deux traductions très usuelles en portugais pour rendre compte de leurs acceptions les plus utilisées : *ser* et *estar*.

Pourtant, dans « c'est grâce à moi que tu es » le verbe doit être traduit par le verbe *existir* (qui, en général, est le correspondant en portugais du verbe français « exister »). Cette acception sans complément du verbe « être » est facilement identifiée par un Français, mais, comme il s'agit d'un usage plus rare, un traducteur non francophone peut ne pas identifier facilement le sens en question.

6.1.3 Connotation

Connotation désigne les mots possédant un sens additionnel en fonction du contexte et de la charge de subjectivité qu'ils contiennent (RÓNAI, 1983). « Fauve », « biche » et « poule » sont les trois mots choisis pour l'analyse parce que tous les trois appartiennent à un même champ thématique, celui des animaux, et sont utilisés pour caractériser des êtres humains.

« Biche » et « poule » sont communément utilisés avec un sens affectueux quand dirigés à une femme. Cependant, « biche » sert aussi à caractériser (positivement) une femme – par exemple, « avoir des yeux de biche », « être douce comme une biche » (TLFi). Ainsi, quand Claire dit à Solange de faire sa biche, elle probablement veut lui dire de s'arranger, de se parer comme une femme (la cérémonie est un moment solennel où la bonne, contrairement à la vie réelle, a une position importante, elle ne peut pas agir comme si elle était en présence de Madame, c'est-à-dire, humblement). La traduction proposée, le verbe *embonecar-se*, est problématique par deux raisons : premièrement parce que ce mot, en portugais, est péjoratif (il dénote l'exagération) et deuxièmement parce que le nom d'un animal n'est pas conservé en portugais. Une possibilité de traduction qui garde le nom d'un animal est le verbe *emperiquitar-se*, couramment utilisé pour indiquer qu'une femme s'est parée avec soin. Dans le dictionnaire Houaiss, il n'y a pas d'indication du registre de langue de ce verbe, mais il est considéré comme un synonyme de *empetecar-se* et celui-ci a

un usage péjoratif (comme *embonecar-se*). Cependant, à mon avis, *emperiquitar-se* n'est pas toujours péjoratif et conserve le sens de « fais ta biche ».

« Poule » porte un peu plus de difficulté, car ce mot a à la fois des connotations positives et négatives. Comme « biche », il peut être adressé à une femme affectueusement. Par contre, ce mot a des sens péjoratifs liés aux rapports de la femme avec un homme, comme « cocotte », « maîtresse » ou « concubine ». Dans le texte, « poule » est accompagné de l'adjectif « noire », ce qui augmente la difficulté : pourquoi « noire » ?

Ayant expliqué succinctement les signifiés de « poule », je me penche sur ceux de « noir ». Dans l'article « noir » du TLFi, il y a une référence à la locution « quelqu'un ou quelque chose est la bête noire de quelqu'un » qui signifie « être l'objet d'aversion de quelqu'un ». Apparemment, Genet a fusionné l'un des sens de « poule » à celui de « bête noire ». Ainsi, Solange est la « poule noire » parce qu'elle est (elle s'imagine) une assassine et elle s'oppose à Madame, qui est bonne. Il faut faire remarquer que Solange souligne la « blancheur » de Madame, ce qui signale l'établissement d'une opposition entre ces deux personnages à ce moment-là. Madame est décrite comme délicate et sa blancheur est une caractéristique importante, alors que Solange est le contraire, la poule noire qui commet un crime et perd sa naïveté.

Il me semble que cette interprétation ne peut pas être confirmée comme correcte, mais elle peut être prise comme une possibilité qui aide à surmonter le problème de la compréhension. Cependant, la traduction reste sans solution. Dans l'édition portugaise, on a utilisé le terme *pega negra* qui désigne une espèce d'oiseau. Les raisons du choix de ce mot ne sont pas claires, mais on peut penser à quelques possibilités : a) l'oiseau est de couleur noire ; b) le mot désigne aussi une femme laide et mal habillée ; c) il possède l'acception de « prostituée » ; d) cet oiseau a l'habitude de voler les œufs des autres oiseaux pour se nourrir. Le contexte ne permet pas

d'identifier à quel sens la traductrice a pensé, ni s'il est positif ou négatif. Cependant, j'interprète le mot à l'original comme ayant un caractère positif, car il est utilisé à un moment où Solange fait l'éloge d'elle-même. Par conséquent, je crois que l'acception de *pega negra* est celle basée sur l'apparence de l'oiseau.

Pega est répertorié par les dictionnaires brésiliens, mais il ne s'agit pas d'un animal facilement reconnu au Brésil, c'est pourquoi je pense qu'il faut trouver une autre traduction en portugais brésilien pour l'expression « poule noire ». Cette traduction doit proposer un nom d'animal utilisé pour référer à une femme sans être péjoratif. Une possibilité serait *gazela* (gazelle), anciennement utilisé comme une comparaison à la beauté d'une femme. Toutefois, il s'agit d'un animal très différent de la poule en ce qui concerne l'apparence et, si Genet voulait souligner la beauté de la femme, il pourrait même utiliser le mot « gazelle », par exemple. Ainsi, cette traduction est, pour moi, un sujet encore ouvert, à l'attente d'une expression plus appropriée.

« Fauve », de sa part, a clairement un sens péjoratif, puisque le contexte montre que Madame (Claire) est en train de reprocher sa bonne (Solange) quand elle lui dit « Vous sentez le fauve » (GENET, 2007, p. 22). En français, « sentir le fauve » signifie avoir une odeur forte comme celles des bêtes ou tout simplement avoir une mauvaise odeur. (À mon avis, le dernier sens n'est pas celui donné dans la pièce, car Genet utilise au moins trois fois des mots qui désignent des animaux pour faire référence aux bonnes.) Le mot « fauve » peut également désigner la couleur jaunâtre et les animaux sauvages de cette couleur.

La traduction en portugais de la phrase, *Cheira a animal selvagem*, paraît perdre un peu la force offensive, elle ne semble pas donner au lecteur de langue portugaise la vraie dimension du mépris de Madame pour sa bonne à ce moment-là. En outre, cette comparaison (de l'odeur d'une personne à celle d'une bête) n'est pas usuelle en portugais. Cependant, les

termes utilisés en portugais pour faire référence à la mauvaise odeur de quelqu'un (comme *gambá* et *zorrilho*) n'ont pas la même connotation, parce que ces animaux ne sont pas de grandes bêtes et leur mauvaise odeur vient d'un liquide fétide qu'ils libèrent comme mécanisme de défense, ne constituant pas une odeur naturelle de l'animal. Ainsi, si, d'une part, on pourrait traduire la phrase par *Você fede como um gambá* ou *Você fede que nem um bicho*, d'autre part, il est intéressant de réaliser plus de recherches avant de prendre une position définitive sur ce passage.

6.1.4 Homonymes

La catégorie des homonymes, c'est-à-dire celle des mots différents ayant une graphie identique, possède une remarquable paire dans la pièce : le substantif « bonne(s) » et l'adjectif « bonne(s) ». Les homonymes représentent un danger aux traducteurs, mais dans la pièce, ce mot ne paraît pas une piège qui puisse provoquer une erreur de traduction. Malgré la différence de classe grammaticale, les deux mots sont souvent utilisés dans le même type de phrase (composée de sujet, verbe et complément), quand les sœurs affirment qu'elles sont bonnes ou que Madame est bonne. En général, le contexte permet d'identifier s'il s'agit de l'adjectif ou du substantif, mais ce qui est intéressant d'observer par rapport à ces deux mots est le jeu qu'ils permettent d'effectuer. Claire et Solanges, les bonnes (domestiques), veulent commettre un crime, mais elles ne le commettent pas parce qu'elles, en vérité, sont bonnes (adjectif).

Cependant, dans la traduction portugaise (ou dans une possible traduction brésilienne), le jeu ne fonctionne pas, vu que ces mots prennent des formes complètement différentes en portugais (*criadas* est la traduction du substantif et *boas* celle de l'adjectif). Dans ce cas, je ne vois pas une solution qui puisse conserver en portugais le jeu entre ces deux mots précisément. Une possibilité de conserver cet artifice de l'écriture est trouver le moment approprié d'insérer un jeu de mots en portugais qui

n'existe pas à l'original. Cette procédure est en général utilisée par les traducteurs pour compenser les passages où ils ne peuvent pas garder des détails importants de l'original dans la traduction. Toutefois, comme « bonnes » est aussi le titre de la pièce, probablement un autre jeu proposé par le traducteur n'aurait pas le même effet, mais serait un enrichissement et une tentative de se maintenir le plus proche possible de l'original tout en respectant les particularités de la langue cible.

6.1.5 Locutions

S'insèrent dans cette catégorie tous les groupes de mots qui, ensemble, ont un sens fixé ou une fonction grammaticale. Les idiotismes, locutions dont on ne peut pas inférer le sens par la simple compréhension de ses termes séparément et qui très souvent posent des difficultés aux traducteurs, s'incluent dans cette catégorie, mais ne sont pas le seul type d'expression étudié ici (bien qu'ils soient les plus connus).

Les trois locutions sélectionnées pour cette analyse ne semblent pas très difficiles à comprendre par les lusophones. Pourtant, il faut toujours se méfier des locutions, parce qu'un mot du groupe peut induire (même le traducteur expérimenté qui, comme tout le monde, peut commettre des équivoques) à une interprétation fautive et causer une erreur de traduction. La première des trois étudiées ici, « tirer parti de », a comme équivalent *tirar partido de*, semblable dans la forme et de même signifié. En effet, d'après le dictionnaire Houaiss, l'expression en langue portugaise a été considérée comme un gallicisme, ce qui explique la ressemblance de forme et de sens.

La locution « avoir son franc-parler », de sa part, est répertoriée par de bons dictionnaires bilingues et possède un correspondant en portugais, celui utilisé dans la traduction, *não ter papas na língua*.

La troisième locution, « être au bout du rouleau », signifie « n'avoir plus rien à dire » et, par extension du sens, « N'avoir plus d'argent, plus

d'énergie. Être à la fin de sa vie » (ROBERT, 2012). Une locution est d'habitude traduite par une autre locution qui lui équivaut, sauf quand il n'y a pas, dans la langue cible, une locution qui puisse la traduire. Dans la traduction portugaise des *Bonnes*, « être au bout du rouleau » a été traduite par *já esgotou todos os recursos* qui n'est pas une locution, mais un syntagme commun de la langue utilisé pour transposer le sens de l'original. Cependant, en observant le contexte où la locution s'insère, on peut se demander quel des sens elle véhicule dans la pièce. Solange, jouant le rôle de Claire, « semble au point d'étrangler Claire » (GENET, 2007, p. 32) et attaque verbalement sa sœur (qui joue le rôle de Madame) :

Vous avez vos fleurs, j'ai mon évier. Je suis la bonne. Vous au moins vous ne pouvez pas me souiller. Mais vous ne l'emporterez pas en paradis. J'aimerais mieux vous y suivre que de lâcher ma haine à la porte. Riez un peu, riez et priez vite, très vite ! Vous êtes au bout du rouleau ma chère ! (Elle tape sur les mains de Claire qui protège sa gorge.) Bas les pattes et découvrez ce cou fragile. Allez, ne tremblez pas, ne frissonnez pas, j'opère vite et en silence. Oui, je vais retourner à ma cuisine, mais avant je termine ma besogne. (GENET, 2007, p. 31-32)

Le contexte suggère que Solange va tuer Claire ; de ce fait, le sens le plus approprié serait le deuxième mentionné ci-dessus, celui qui indique que la personne est à la fin de sa vie. Ayant trouvé le sens adéquat, il faut ensuite chercher une locution en langue portugaise (et, en dernier cas, un syntagme) qui exprime le sens original. Je pense que les locutions brésiliennes *chegar ao fim da linha*, *estar no fim da linha* (qui signifient, en fait, arriver à la fin de quelque chose et non pas précisément mourir, mais qui peuvent être utilisées dans ce sens aussi) expriment bien le sens utilisé dans la pièce.

6.1.6 Prononciation et forme des mots

Cette catégorie ne figure pas dans la typologie que le groupe de recherche de l'UFRGS sur les difficultés de compréhension et de traduction

du français a composé, mais elle a été créée pour répondre à une nécessité spécifique de la pièce. Dans le groupe de recherche, nous ne travaillons pas sur les questions liées à la prononciation. Dans *Les Bonnes*, quelques détails concernant la prononciation sont importants pour l'adaptation de la pièce en portugais, pour que la traduction conserve ce qui a été proposé par l'écrivain. Suivre les indications de l'écrivain ou non est une décision du metteur en scène, mais le traducteur a la fonction de produire un texte le plus proche possible de l'original.

Comment transposer en portugais les particularités de la parole ? Le traducteur doit chercher une façon de le faire et cela n'est pas toujours facile, parce qu'il faut jouer avec les mots, mais il faut savoir quels sont les mots qui servent au jeu. Le mot « tilleul », par exemple, d'après Genet, doit être prononcé « tillol ». Dans le contexte de la pièce, ce mot impose en effet deux difficultés : la première est le manque d'un seul mot équivalent en portugais ; ainsi, il a été traduit par *chá*, qui est plus générique (et l'équivalent de « thé »), et aussi par *chá de tília*, ce qui rend compte du sens de « tilleul ». Le mot français « tilleul » désigne premièrement une espèce d'arbre ; par métonymie (selon le dictionnaire TLFi), ses fleurs et stipules qui sont séchées pour faire du thé, l'infusion elle-même et encore le bois de cet arbre. De sa part, *tília* (selon le dictionnaire Houaiss) réfère à tous les arbres du genre *Tilia*, à l'arbre *Tilia cordata* et à l'arbre *Tilia platyphillos*, mais non pas à l'infusion préparée à partir des fleurs de l'arbre. En portugais, on n'utilise pas le nom de l'herbe tout seul pour désigner le thé, le nom est en général précédé de la locution *chá de*.

Ainsi, le premier obstacle du traducteur est trouver un mot ou une expression qui donne compte du sens de « tilleul ». Si *chá* transmet l'idée de la boisson, la spécificité de la plante se perd ; c'est pourquoi à certains moments le traducteur a décidé de maintenir l'expression entière (*chá de tília*). Cependant, la répétition de l'expression entière chaque fois que

« tilleul » apparaît dans le texte ne serait pas naturelle en portugais, ce qui motive l'alternance des deux possibilités de traduction.

Ayant choisi la forme de traduction, il reste encore le deuxième problème, l'indication de Genet sur la prononciation fautive « tillol ». Sur cette orientation de l'auteur, une question s'impose : est-ce qu'en français la prononciation erronée « ol » donnée à la rencontre vocalique « eul » est commune (a une certaine fréquence en langue française) ou il s'agit plutôt d'une invention de Genet ? Cette question est intéressante parce que la prononciation fautive peut indiquer, par exemple, une origine modeste et ainsi être un élément de plus en ce qui concerne la caractérisation du personnage. Pour répondre à la question, le mieux est de consulter un Français, ce qui n'est pas toujours une possibilité quand on fait une traduction. En outre, avoir une réponse ne garantit pas que cette particularité du texte va être bien transposée pour la traduction, parce que le mot de la langue cible peut ne pas servir à cette spécificité. Par exemple, le traducteur a opté par la prononciation *tâlia* en portugais, ce qui probablement ne représente pas une faute commune des lusophones, parce que le mot (ou les sons qu'il contient) normalement ne leur pose pas de problème. Cependant, c'est la forme que le traducteur a trouvée de conserver l'erreur de prononciation désirée par Genet dans la version portugaise de la pièce. Une autre possibilité pour résoudre cette difficulté est d'utiliser la forme correcte, *tília*, et transférer l'erreur de prononciation à un autre mot plus approprié, qui peut représenter une difficulté récurrente chez les lusophones, mais cela dépend aussi de trouver un mot adéquat dans la pièce.

En principe, la paire « frôleuse/voleuse » paraît ne pas poser des problèmes de compréhension et de traduction aux lusophones. Toutefois, dans la pièce, ces deux mots sont utilisés ensemble en fonction du son « euse » qui confond Solange – quand Claire dit « frôleuse », sa sœur, offensée, comprend « voleuse ». La difficulté dans ce cas consiste à

conserver cette petite confusion dans la traduction portugaise, parce qu'il faut trouver des mots qui se ressemblent phonétiquement pour reproduire la même situation, ce qui peut signifier sacrifier un peu le sens, s'il le faut, et privilégier la forme. Bref, le traducteur doit trouver une paire de mots qui se ressemblent à la forme mais qui possèdent des sens qui ne s'éloignent pas trop de l'original ou, s'ils sont différents, au moins qu'ils puissent être composés au texte sans porter préjudice à l'intrigue. Ainsi, même si la forme doit être privilégiée dans ce cas, les mots choisis doivent s'incorporer à l'intrigue, aux divers conflits qu'elle mobilise.

De façon un peu surprenante, la paire en question possède des traductions en portugais qui gardent les mêmes sens de l'original et, si elles n'ont pas de terminaisons pareilles, elles au moins se ressemblent un peu. « Frôleuse », d'après le dictionnaire Petit Robert (2012), signifie « Personne qui cherche toutes les occasions de frôler, de toucher d'autres personnes, pour obtenir des émotions érotiques » ; ce mot a comme équivalent portugais *tarada*. Le deuxième mot, « voleuse », est le plus important de cette paire, parce qu'il a une charge péjorative qui a une forte relation avec le contexte, c'est-à-dire avec toute la situation représentée par l'intrigue. Ce mot est traduit en portugais par *ladra* et garde le sens original. En outre, s'il ne rime pas parfaitement avec *tarada*, les deux mots du moins se ressemblent un peu. Ainsi, la paire représente une difficulté qui, à moins avis, a été bien transposée pour le portugais.

Le dernier exemple que j'analyse dans cette catégorie est la phrase « Disposez la traîne, traînée ! » que Claire, jouant le rôle de Madame, adresse à Solange. Le mot « traîne », qui désigne, dans ce contexte, une partie de la robe, est traduit en portugais par *cauda*. De sa part, « traînée » possède deux sens très différents : en gros, ce mot peut désigner une sorte de trace ou ligne sur une surface ou qui suit un corps (Petit Robert, 2012) ou une prostituée. Les possibilités de traduction des deux mots seraient, respectivement, *traço* (ou *rastro*) et *prostituta*. Avant de passer à la

traduction, il faut donc déterminer le sens utilisé dans le texte et le contexte indique que Claire utilise le mot pour offenser Solange, ce qui suggère le sens de « prostituée » comme le plus approprié.

Après avoir défini le sens à traduire, il faut trouver un mot portugais qui puisse garder à la fois la force offensive du mot français et le jeu avec la traduction de « traîne ». N'ayant pas trouvé un mot convenable, la traductrice a utilisé une tournure qui a été très efficace. Elle a su reconnaître un espace pour insérer le mot *graça*, qui signifie « grâce », et a traduit l'offense par *desgraçada* (disgraciée). Le sens n'est pas exact, mais la traduction a proportionné un équilibre entre forme et contenu. Ainsi, « Disposez ma traîne, traînée » est devenu *Componha a cauda com graça, desgraçada*, ce qui maintient le jeu de mots et conserve l'intention d'insulter, même si le mot outrageant n'est pas l'équivalent exact de l'original.

6.2 Considérations finales

L'exercice de la traduction et, postérieurement, de l'analyse d'une traduction qui n'est pas la mienne, m'ont sans aucun doute beaucoup enseigné et ont été, pour moi, deux activités agaçantes et fascinantes à la fois. Agaçantes parce que parfois il est si difficile de découvrir le sens d'un mot ou d'une expression – principalement dans un texte littéraire qui permet plus de liberté dans l'usage de la langue – qu'il paraît que l'on ne va pas résoudre le problème. De plus, trouver le correspondant dans la langue cible est, quelquefois, une tâche également compliquée et fatigante.

En contrepartie, le travail est aussi fascinant, car il permet la connaissance plus approfondie des mots et des expressions de la langue d'origine et même de la langue cible. En outre, ce travail exige une observation attentive du texte pour que l'on ait une bonne compréhension et que l'on puisse effectuer une bonne traduction, ce qui enrichit même l'interprétation du texte et son analyse. Quelques mots qui peuvent passer inaperçus dans une lecture pour le plaisir (ou même pour l'étude) attirent

l'attention au moment de la traduction et obligent le traducteur à les bien comprendre.

En ce qui concerne le projet de recherche sur les difficultés de compréhension et de traduction, ce travail a été également enrichissant, parce qu'il m'a montré ce qui est en jeu au moment de la traduction, la dimension des problèmes qui peuvent surgir tout au long de ce processus. En outre, quelques-uns des mots et des expressions analysés ici peuvent devenir des entrées dans le glossaire sur les difficultés que nous allons confectionner.

L'une des plus importantes découvertes proportionnées par cette analyse est que la traduction ne doit pas être complètement solitaire. Bien sûr, il n'est pas possible de discuter chaque mot du texte, mais il est bien recommandable de partager les difficultés avec quelqu'un. Dans le groupe de recherche auquel je participe, quelques-uns des obstacles que j'ai trouvés ont suscité de bonnes discussions et ont révélé de nouveaux regards sur le même mot, ce qui a contribué à ma réflexion quand j'ai repris le travail solitaire sur le texte.

Finalement, je souligne que ce chapitre ne représente que le commencement d'une réflexion sur les difficultés de compréhension et de traduction dans *Les Bonnes*, travail que je continue à mener afin de trouver les réponses qui manquent encore.

6.3 EXTRAITS DE L'ORIGINAL ET LEUR TRADUCTION EN PORTUGAIS

Premier extrait		
	Texte en français	Texte en portugais
1	<i>La chambre de Madame. Meubles Louis XV. Au fond, une fenêtre ouverte sur la façade de l'immeuble en face. À droite, le lit. À gauche, une porte et une commode. Des fleurs à profusion. C'est le soir. L'actrice qui joue Solange est vêtue d'une petite robe noire de domestique. Sur une chaise, une autre petite robe noire, des bas de fil</i>	O quarto da SENHORA. Móveis Luís XV. Ao fundo, uma janela voltada para a fachada do prédio fronteiro. À direita, a cama. À esquerda, uma porta e um guarda-fato. Flores por toda a parte. É noite. A atriz que faz de SOLANGE enverga uma bata preta, de criada. Numa cadeira, outra bata preta, meias pretas

Premier extrait		
	Texte en français	Texte en portugais
	<i>noirs, une paire de souliers noirs à talons plats.</i>	de algodão, um par de sapatos pretos de salto raso.
2	CLAIRE, <i>debout, en combinaison, tournant le dos à la coiffeuse. Son geste -le bras tendu -et le ton seront d'un tragique exaspéré.</i> Et ces gants ! Ces éternels gants ! Je t'ai dit souvent de les laisser à la cuisine. C'est avec ça, sans doute, que tu espères séduire le laitier. Non, non, ne mens pas, c'est inutile. Pends-les au-dessus de l'évier. Quand comprendras-tu que cette chambre ne doit pas être souillée ? Tout, mais tout ! ce qui vient de la cuisine est crachat. Sors. Et remporte tes crachats ! Mais cesse !	CLARA (<i>de pé, em combinação, de costas viradas para o toucador. O gesto - braço estendido - e o tom serão exageradamente trágicos</i>) E estas luvas! Estas eternas luvas! Estou farta de te dizer para as deixares na cozinha. Se calhar é com isto que contas seduzir o leiteiro. Não, não mintas, é inútil mentir. Vai pendurá-las por cima do lava-loiça. Quando é que tu perceberás que este quarto não pode ser conspurcado? Tudo, absolutamente tudo quanto sai da cozinha é esterco. Vai-te embora. Leva-me daqui os teus escarros! Ora, pára lá com isso!
3	<i>Pendant cette tirade, Solange jouait avec une paire de gants de caoutchouc, observant ses mains gantées, tantôt en bouquet, tantôt en éventail.</i>	<i>Durante esta tirada, SOLANGE brinca com um par de luvas de borracha, unindo ou abrindo em leque os dedos enluvados.</i>
4	CLAIRE Ne te gêne pas, fais ta biche. Et surtout ne te presse pas, nous avons le temps. Sors !	CLARA Não te importes, continua a embonecar-te. Não há que ter pressa, temos imenso tempo. Sai!
5	<i>Solange change soudain d'attitude et sort humblement, tenant du bout des doigts les gants de caoutchouc . Claire s'assied à la coiffeuse. Elle respire les fleurs, caresse les objets de toilette, brosse ses cheveux, arrange son visage.</i>	<i>SOLANGE muda de atitude e sai humildemente, segurando as luvas na ponta dos dedos. CLARA senta-se ao toucador. Cheira as flores, acaricia os objectos de toilette, escova o cabelo, retoca o rosto.</i>
6	CLAIRE Préparez ma robe. Vite le temps presse. Vous n'êtes pas là ? (<i>Elle se retourne.</i>) Claire ! Claire ! <i>Entre Solange.</i>	CLARA Põe-me o vestido a jeito. Despacha-te, que o tempo passa. Onde estás tu metida? (<i>Volta-se.</i>) Clara! Clara! <i>Entra SOLANGE.</i>
7	SOLANGE Que Madame m'excuse, je préparais le tilleul (<i>Elle prononce tillol. </i>) de Madame.	SOLANGE Queira desculpar, minha Senhora, estava a fazer o chá de tília (<i>Pronuncia «tília».</i>) para a Senhora.
8	CLAIRE Disposez mes toilettes. La robe blanche pailletée. L'éventail, les émeraudes.	CLARA Põe-me aí a roupa à mão. O vestido branco de lantejoulas. O leque, as esmeraldas.
9	SOLANGE Tous les bijoux de Madame ?	SOLANGE Todas as jóias da Senhora?
10	CLAIRE Sortez-les. Je veux choisir. (<i>Avec beaucoup d'hypocrisie.</i>) Et naturellement les souliers vernis. Ceux que vous convoitez depuis des années.	CLARA Tira-as cá para fora, para eu escolher. (<i>Com ar muito hipócrita.</i>) E, é claro, os sapatos que há tantos anos cobiças.
11	<i>Solange prend dans l'armoire quelques écrins qu'elle ouvre et dispose sur le lit.</i>	<i>SOLANGE tira alguns estojos do guarda-fato, abre-os, espalha-os em cima da cama.</i>
12	CLAIRE Pour votre noce sans doute. Avouez qu'il vous a séduite ! Que vous êtes grosse ! A vouez-le !	CLARA Certamente para quando te casares. Confessa que foste seduzida por ele! Que estás grávida! Confessa lá!
13	<i>Solange s'accroupit sur le tapis et, crachant dessus,</i>	<i>SOLANGE agacha-se e engraxa-lhe com cuspo</i>

Premier extrait		
	Texte en français	Texte en portugais
	<i>cire des escarpins vernis.</i>	os sapatos de verniz.
14	CLAIRE Je vous ai dit, Claire, d'éviter les crachats. Qu'ils dorment en vous, ma fille, qu'ils y croupissent. Ah ! ah ! vous êtes hideuse, ma belle. Penchez-vous davantage et vous regardez dans mes souliers . (Elle tend son pied que Solange examine.) Pensez-vous qu'il me soit agréable de me savoir le pied enveloppé par les voiles de votre salive ? Par la brume de vos marécages ?	CLARA Já lhe disse, Clara, que não quero aqui escarros. Guarde-os para si, conserve-os bem. Ah! Ah! Como é repelente, minha linda. Curve-se um pouco mais e contemple-se nos meus sapatos. (<i>Estende o pé para que SOLANGE o veja bem.</i>) Julga que tenho algum prazer em sentir o meu pé envolto nos véus da sua baba? Na bruma dos seus pântanos?
15	SOLANGE, <i>à genoux et très humble.</i> Je désire que Madame soit belle.	SOLANGE (<i>de joelhos, com toda a humildade</i>) Quero que a Senhora fique muito bonita.
16	CLAIRE, <i>elle s'arrange dans la glace.</i> Vous me détestez, n'est-ce pas ? Vous m'écrasez sous vos prévenances, sous votre humilité, sous les glaïeuls et le réséda. (Elle se lève et d'un ton plus bas.) On s'encombre inutilement. Il y a trop de fleurs. C'est mortel. (Elle se mire encore.) Je serai belle. Plus que vous ne le serez jamais. Car ce n'est pas avec ce corps et cette face que vous séduirez Mario. Ce jeune laitier ridicule vous méprise, et s'il vous a fait un gosse . . .	CLARA (<i>arranja-se ao espelho</i>) Detesta-me, não é verdade? Esmaga-me com todo o peso dos seus cuidados, da sua humildade, dos seus gladiólos, da sua reseda. (Levanta-se e, em voz mais baixa:) Há flores a mais. Incómodas, inúteis. É mortal. (Mira-se mais uma vez ao espelho.) Hei-de parecer bela. Bela como você nunca será. Porque não é com esse corpo e com essa cara que há-de conquistar o Mário. Esse ridículo leiteiro despreza-a, e se lhe fez um filho...
17	SOLANGE Oh ! mais, jamais je n'ai . . .	SOLANGE Oh! Mas eu nunca...
18	CLAIRE Taisez-vous, idiotie ! Ma robe !	CLARA Cale-se, idiota! O meu vestido!
19	SOLANGE, <i>elle cherche dans l'armoire, écartant quelques robes.</i> La robe rouge. Madame mettra la robe rouge.	SOLANGE (<i>procura no guarda-fato, por entre os outros vestidos</i>) O vestido vermelho. É o vestido vermelho que a Senhora vai pôr.
20	CLAIRE J'ai dit la blanche, à paillettes .	CLARA Eu disse o branco, de lantejoulas.
21	SOLANGE, <i>dure.</i> Madame portera ce soir la robe de velours écarlate .	SOLANGE (<i>com dureza</i>) Esta noite, a Senhora vai levar o vestido de veludo vermelho.
22	CLAIRE, <i>naïvement.</i> Ah ? Pourquoi ?	CLARA (<i>com candura</i>) Ah sim? Porquê?
23	SOLANGE, <i>froidement.</i> Il m'est impossible d'oublier la poitrine de Madame sous le drapé de velours . Quand Madame soupire et parle à Monsieur de mon dévouement ! Une toilette noire servirait mieux votre veuvage.	SOLANGE (<i>friamente</i>) Não posso esquecer-me do peito da Senhora, sob as pregas do veludo. Quando a Senhora suspira e fala ao Senhor da minha dedicação! Um vestido escuro ia melhor com a viuvez da Senhora.
24	CLAIRE Comment ?	CLARA O quê?
25	SOLANGE Dois-je préciser ?	SOLANGE Será preciso explicar?
26	CLAIRE Ah ! tu veux parler . . . Parfait. Menace-moi. Insulte ta maîtresse. Solange, tu veux parler, n'est-ce pas, des malheurs de Monsieur. Sotte.	CLARA Ah! Tu queres conversa... Ótimo. Ameaça-me. Insulta a tua patroa, Solange! Queres referir-te, não é verdade, às desventuras do

Premier extrait		
	Texte en français	Texte en portugais
	Ce n'est pas l'instant de le rappeler, mais de cette indication je vais tirer un parti magnifique. Tu souris ? Tu en doutes ? <i>Le dire ainsi : Tu souris = tu en doutes.</i>	Senhor? Palerma. Não era altura para se falar nisso, mas eu vou tirar um excelente partido dessa tua alusão! Sorris? Duvidas? <i>(Dizer assim: sorris = duvidas.)</i>
27	SOLANGE Ce n'est pas le moment d'exhumer . . .	SOLANGE Ainda não é tempo para exumar.
28	CLAIRE Mon infamie ? Mon infamie ! D'exhumer ! Quel mot !	CLARA A minha infâmia? A minha infâmia! Exumar! Mas que palavra!
29	SOLANGE Madame !	SOLANGE Minha Senhora!
30	CLAIRE Je vois où tu veux en venir. J'écoute bourdonner déjà tes accusations, depuis le début tu m'injuries, tu cherches l'instant de me cracher à la face.	CLARA Já estou a ver onde queres chegar. Já oiço o zunzum das tuas acusações, desde o princípio que me tens vindo a injuriar, à procura de uma deixa para me cuspires na cara.
31	SOLANGE, <i>pitoyable</i> . Madame, Madame, nous n'en sommes pas encore là. Si Monsieur . . .	SOLANGE (<i>lamentosa</i>) Ainda aí não chegámos, minha Senhora! Se o Senhor...
32	CLAIRE Si Monsieur est en prison, c'est grâce à moi, ose le dire ! Ose ! Tu as ton franc-parler, parle. J'agis en dessous, camouflée par mes fleurs, mais tu ne peux rien contre moi.	CLARA Se o Senhor está preso, é por minha culpa, vá., atreve-te a dizê-lo! Fala, já que não tens papas na língua! Eu manobro à socapa, camuflada pelas minhas flores. Tu, contra mim, nada podes.
33	SOLANGE Le moindre mot vous paraît une menace. Que Madame se souvienne que je suis la bonne.	SOLANGE Na mais pequena palavra vedes uma ameaça. Não se esqueça a Senhora de que eu sou a criada.
34	CLAIRE Pour avoir dénoncé Monsieur à la police, avoir accepté de le vendre, je vais être à ta merci ? Et pourtant j 'aurais fait pire. Mieux. Crois-tu que je n'aie pas souffert ? Claire, j'ai forcé ma main, tu entends, je l'ai forcée, lentement, fermement, sans erreur, sans ratures, à tracer cette lettre qui devait envoyer mon amant au bain. Et toi, plutôt que me soutenir, tu me nargues ? Tu parles de veuvage ! Monsieur n'est pas mort, Claire. Monsieur, de bain en bain, sera conduit jusqu'à la Guyane peut-être, et moi, sa maîtresse, folle de douleur, je l'accompagnerai. Je serai du convoi. Je partagerai sa gloire. Tu parles de veuvage. La robe blanche est le deuil des reines, Claire, tu l'ignores. Tu me refuses la robe blanche !	CLARA Lá por ter denunciado o Senhor à polícia, por ter concordado em vendê-lo, vou ficar à tua mercê? E, no entanto, ainda era capaz de ter feito pior. Melhor. Julgas que não sofri? Obriguei a minha mão, estás a ouvir, Clara? Obriguei-a, devagar, com firmeza, sem um deslize, sem a mais pequena emenda, a escrever a carta que iria condenar ao desterro o meu amante. E tu, em vez de me amparares, ainda zombas de mim? Falas-me de viuvez! O Senhor não morreu, Clara! De prisão em prisão, acabará por ir parar à Guiana, e eu, a sua amante, louca de dor, hei-de acompanhá-lo. Farei parte da leva. Partilharei a sua glória. Falas-me tu de viuvez. O vestido branco é luto de rainha. Isso é que tu não sabes, Clara. Recusares-me o vestido branco!
35	SOLANGE, <i>froidement</i> . Madame portera la robe rouge.	SOLANGE (<i>friamente</i>) A Senhora vai levar o vestido vermelho.
36	CLAIRE, <i>simplement</i> . Bien. (<i>Sévère</i> .) Passez-moi la robe. Oh ! je suis bien seule et sans amitié. Je vois dans ton oeil	CLARA (<i>com simplicidade</i>) Sim. (<i>Severa</i> .) Traga-me o vestido. Oh! Sinto-me tão só, tão sem amigos. Vejo pelo teu olhar

Premier extrait		
	Texte en français	Texte en portugais
	que tu me hais.	que me odeias.
37	SOLANGE Je vous aime.	SOLANGE Eu gosto da Senhora.
38	CLAIRE Comme on aime sa maîtresse, sans doute. Tu m'aimes et me respectes. Et tu attends ma donation, le codicille en ta faveur . . .	CLARA Pois claro, gostas de mim como tua patroa que sou. Gostas de mim e respeitas-me. E esperas pelo meu dote, pelo testamento em teu favor...
39	SOLANGE Je ferais l'impossible . . .	SOLANGE Faria os impossíveis...
40	CLAIRE, <i>ironique</i> . Je sais. Tu me jetterais au feu. (<i>Solange aide Claire à mettre la robe.</i>) Agrafer. Tirez moins fort. N'essayez pas de me ligoter. (<i>Solange s'agenouille aux pieds de Claire et arrange les plis de la robe.</i>) Évitez de me frôler. Reculez-vous. Vous sentez le fauve. De quelle infecte soupente où la nuit les valets vous visitent rapportez-vous ces odeurs ? La soupente ! La chambre des bonnes ! La mansarde ! (<i>Avec grâce.</i>) C'est pour mémoire que je parle de l'odeur des mansardes, Claire. Là. . . (<i>Elle désigne un point de la chambre.</i>) Là, les deux lits de fer séparés par la table de nuit. Là, la commode en pitchpin avec le petit autel à la Sainte Vierge. C'est exact, n'est-ce pas ?	CLARA (<i>irônica</i>) Bem sei. Lançavas-me à fogueira. (<i>SOLANGE ajuda CLARA a pôr o vestido.</i>) Aperte os colchetes. Não puxe tanto. Não tente aperrear-me. (<i>SOLANGE ajoelha-se aos pés de CLARA e compõe-lhe as pregas do vestido.</i>) Evite tocar-me. Chegue-se para trás. Cheira a animal selvagem. De que infecto cubículo, onde, à noite, os criados a vão visitar, lhe vem esse cheiro? O cubículo! O quarto das criadas! O sótão! (<i>Graciosa.</i>) É de memória que eu falo do cheiro dos sótãos, Clara. Acolá... (<i>Aponta para um sítio do quarto.</i>) Acolá, as duas camas de ferro, separadas pela mesa-de-cabeceira. Além, a cômoda de pinho com o seu pequeno altar à Virgem Santíssima. É assim como eu digo, não é?
41	SOLANGE Nous sommes malheureuses. J'en pleurerais.	SOLANGE Somos umas infelizes. Só me dá vontade de chorar.
42	CLAIRE C'est exact. Passons sur nos dévotions à la Sainte Vierge en plâtre, sur nos agenouillements. Nous ne parlerons même pas des fleurs en papier . . . (<i>Elle rit.</i>) En papier ! Et la branche de buis bénit ! (<i>Elle montre les fleurs de la chambre.</i>) Regarde ces corolles ouvertes en mon honneur ! Je suis une Vierge plus belle, Claire.	CLARA É tal e qual assim. Nem vale a pena falar das nossas devoções à Virgem de gesso, e das nossas genuflexões. Nem sequer daquelas flores de papel... (<i>Ri-se.</i>) De papel! E o ramo de buxo benzido! (<i>Aponta para as flores do quarto.</i>) Olha para estas carolas abertas em minha honra! Eu sou uma Virgem mais bela, Clara.
43	SOLANGE Taisez-vous . . .	SOLANGE Cale-se...
44	CLAIRE Et là, la fameuse lucarne, par où le laitier demi-nu saute jusqu'à votre lit !	CLARA E ali, a famosa clarabóia por onde salta um leiteiro seminu, para ir ter consigo à cama!
45	SOLANGE Madame s'égare, Madame . . .	SOLANGE A Senhora está desvairada, a Senhora...
46	CLAIRE Vos mains ! N'égarez pas vos mains. Vous l'avez assez murmuré ! elles empestent l'évier.	CLARA E as suas mãos? Não desvairam elas também! Quantas vezes lhe tenho segredado... que as suas mãos tresandam a lava-loiça!
47	SOLANGE La chute !	SOLANGE A queda!
48	CLAIRE	CLARA

Premier extrait		
	Texte en français	Texte en portugais
	Hein ?	Hein?
49	SOLANGE, <i>arrangeant la robe.</i> La chute. J'arrange votre chute d'amour.	SOLANGE (<i>compondo o vestido</i>) A queda. Preparo a vossa queda de amor.
50	CLAIRE Écartez-vous, frôleuse !	CLARA Afaste-se, sua tarada!
51	<i>Elle donne à Solange sur la tempe un coup de talon Louis xv. Solange accroupie vacille et recule.</i>	<i>Bate na testa de SOLANGE com o salto do sapato Luís X V. SOLANGE, que está de cócoras, vacila e recua.</i>
52	SOLANGE Voleuse, moi ?	SOLANGE Ladra, eu?
53	CLAIRE Je dis frôleuse. Si vous tenez à pleurnicher, que ce soit dans votre mansarde. Je n'accepte ici, dans- ma chambre, que des larmes nobles. Le bas de ma robe, certain jour en sera constellé, mais de larmes précieuses . Disposez la traîne, traînée !	CLARA Tarada, disse eu. E se começa com choraminguices, vá lá choramingar para o sótão. Aqui, no meu quarto, só admito um nobre pranto. A fímbria do meu vestido há-de um dia constelar-se de lágrimas, mas de lágrimas preciosas. Componha a cauda com graça, desgraçada!
54	SOLANGE Madame s'emporte !	SOLANGE A Senhora está fora de si!
55	CLAIRE Dans ses bras parfumés, le diable m'emporte. Il me soulève, je décolle, je pars . . . (<i>Elle frappe le sol du talon.</i>) . . . et je reste. Le collier ? Mais dépêche-toi, nous n'aurons pas le temps. Si la robe est trop longue, fais un ourlet avec des épingles de nourrice.	CLARA Fora de mim. Leva-me o diabo nos seus perfumados braços. Ei-lo que me pega ao colo, e eu levanto voo, aí vou eu... (<i>Bate no chão com o salto do sapato.</i>) e não saio do mesmo lugar. O colar? Mas despacha-te, que não vamos ter tempo. Se o vestido for muito comprido, faz-lhe uma bainha com alfinetes-de-ama.
56	<i>Solange se relève et va pour prendre le collier dans un écrin, mais Claire la devance et s'empare du bijou. Ses doigts ayant frôlé ceux de Solange, horrifiée, Claire recule.</i>	SOLANGE ergue-se e prepara-se para tirar o colar do estojo, mas CLARA adianta-se-lhe e apodera-se da jóia. Ao roçar os seus dedos pelos de SOLANGE, CLARA recua, horrorizada.
57	CLAIRE Tenez vos mains loin des miennes, votre contact est immonde. Dépêchez-vous.	CLARA Conserve as suas mãos bem longe das minhas, repugna-me esse contacto. Despache-se.
58	SOLANGE Il ne faut pas exagérer. Vos yeux s'allument. Vous atteignez la rive.	SOLANGE É bom não exagerar. Os vossos olhos incendeiam-se. Estais quase a atingir a meta.
59	CLAIRE Vous dites ?	CLARA Que diz você?
60	SOLANGE Les limites. Les bornes . Madame. Il faut garder vos distances.	SOLANGE Os limites. A barreira, minha Senhora. É preciso saber manter as distâncias.
61	CLAIRE Quel langage, ma fille. Claire ? tu te venges, n'est-ce pas ? Tu sens approcher l'instant où tu quittes ton rôle . . .	CLARA Que linguagem essa, minha filha. Vingas-te, não é assim, Clara? Sentes que chegou o momento em que deixarás de desempenhar o teu papel...
62	SOLANGE Madame me comprend à merveille. Madame me devine.	SOLANGE A Senhora percebe-me às mil maravilhas. A Senhora adivinha-me.
63	CLAIRE	CLARA

Premier extrait		
	Texte en français	Texte en portugais
	Tu sens approcher l'instant où tu ne seras plus la bonne. Tu vas te venger. Tu t'apprêtes ? Tu aigüises tes ongles ? La haine te réveille ? Claire n'oublie pas. Claire, tu m'écoutes ? Mais Claire, tu ne m'écoutes pas ?	Sentes chegado o momento em que deixarás de ser criada. Vais vingar-te. Estás a preparar-te para isso? A afiar as unhas? O ódio despertou-te? Não te esqueças, Clara. Clara, estás a ouvir? Então, Clara, não ouves o que eu te digo?
64	SOLANGE, <i>disträite</i> . Je vous écoute.	SOLANGE (<i>disträida</i>) Estou a ouvir.
65	CLAIRE Par moi, par moi seule, la bonne existe. Par mes cris et par mes gestes.	CLARA Por mim, unicamente por minha causa, é que a criada existe. Pelos meus gritos e pelos meus gestos.
66	SOLANGE Je vous écoute.	SOLANGE Estou a ouvir.
67	CLAIRE, <i>elle hurle</i> . C'est grâce à moi que tu es, et tu me nargues ! Tu ne peux savoir comme il est pénible d'être Madame, Claire, d'être le prétexte à vos simagrées ! Il me suffirait de si peu et tu n'existerais plus. Mais je suis bonne, mais je suis belle et je te défie. Mon désespoir d'amante m'embellit encore !	CLARA (<i>aos berros</i>) É graças a mim que tu existes, e ainda me apoquentas! Não podes calcular, Clara, como custa ser a Senhora, como custa servir de pretexto às vossas gaifonas! Bastava um gesto meu para tu deixares de existir. Mas eu sou boa, eu sou bela, e desafio-te. O meu desespero de amante torna-me mais bela ainda!
68	SOLANGE, <i>méprisante</i> . Votre amant !	SOLANGE (<i>com ar de desprezo</i>) O vosso amante!
69	CLAIRE Mon malheureux amant sert encore ma noblesse, ma fille. Je grandis davantage pour te réduire et t'exalter. Fais appel à toutes tes ruses. Il est temps !	CLARA O meu desventurado amante, minha filha, também contribui para a minha nobreza. Eu cresço, de dia para dia, para te amesquinhar e te exaltar. Apela para todas as tuas manhas. Chegou o momento!
70	SOLANGE, <i>froidement</i> . Assez ! Dépêchez-vous. Vous êtes prête ?	SOLANGE (<i>friamente</i>) Basta! Despache-se. Está pronta?
71	CLAIRE Et toi ?	CLARA E tu?
72	SOLANGE, <i>doucement d'abord</i> . Je suis prête, j'en ai assez d'être un obj et de dégoût. Moi aussi, je vous hais ...	SOLANGE (<i>primeiro com suavidade</i>) Estou pronta, estou farta de ser um objecto de aversão. Também eu vos odeio...
73	CLAIRE Doucement, mon petit, doucement ...	CLARA Devagar, queridinha, devagar...
74	<i>Elle tape doucement l'épaule de Solange pour l'inciter au calme.</i>	<i>Dá umas pancadinhas no ombro de SOLANGE, incitando-a a ter calma.</i>
75	SOLANGE Je vous hais ! Je vous méprise. Vous ne m'intimidez plus. Réveillez le souvenir de votre amant, qu'il vous protège. Je vous hais ! Je hais votre poitrine pleine de souffles embaumés. Votre poitrine. . . d'ivoire ! Vos cuisses . . . d'or ! Vos pieds . . . d'ambre ! (<i>Elle crache sur la robe rouge.</i>) Je vous hais !	SOLANGE Odeio-vos! Desprezo-vos. Já não me intimidais. Invocai o vosso amante, que ele vos proteja. Odeio-vos! Odeio o vosso peito e o seu arfar perfumado. O vosso peito... de marñm! As vossas coxas... de oirol Os vossos pés... de âmbar! (<i>Cospe no 'vestido vermelho.</i>) Odeio-vos!
76	CLAIRE, <i>suffoquée</i> . Oh ! oh ! mais ...	CLARA (<i>sufocada</i>) Oh! Oh! Mas...
77	SOLANGE, <i>marçant sur elle</i> . Oui madame, ma belle madame. Vous croyez	SOLANGE (<i>avançando para ela</i>) Sim, minha Senhora, minha linda Senhora.

Premier extrait		
	Texte en français	Texte en portugais
	que tout vous sera permis jusqu'au bout ? Vous croyez pouvoir dérober la beauté du ciel et m'en priver ? Choisir vos parfums, vos poudres, vos rouges à ongles, la soie, le velours, la dentelle et m'en priver ? Et me prendre le laitier ? Avouez ! Avouez le laitier ! Sa jeunesse, sa fraîcheur vous troublent, n'est-ce pas ? Avouez le laitier. Car Solange vous emmerde !	Pensais que tudo vos é permitido, até às últimas? Julgais que me podeis ocultar, que me podeis privar da beleza do céu? Escolherdes os vossos perfumes, o vosso pó-de-arroz, o vosso verniz, as sedas, os veludos, as rendas, e privar-me de tudo isso? E apanhardes-me o leiteiro? Confessai! Ora confessai lá isso do leiteiro! A sua juventude, a sua frescura perturbam-vos, não é verdade? Confessai lá isso do leiteiro. Tudo porque a Solange vos chateia!
78	CLAIRE, <i>affolée</i> . Claire ! Claire !	CLARA (<i>assustada</i>) Clara! Clara!
79	SOLANGE Hein ?	SOLANGE Hein?
80	CLAIRE, <i>dans un murmure</i> . Claire, Solange, Claire.	CLARA (<i>num murmúrio</i>) Clara, Solange, Clara.
81	SOLANGE Ah ! oui, Claire. Claire vous emmerde ! Claire est là, plus claire que jamais. Lumineuse ! <i>Elle gifle Claire.</i>	SOLANGE Ah sim, a Clara. Porque a Clara vos chateia! Ora aqui tendes a Clara, mais clara do que nunca. Luminosa! <i>Esbofeteia CLARA.</i>
82	CLAIRE Oh ! oh ! Claire . . . vous . . . oh !	CLARA Oh! Oh! Clara... você... oh!
83	SOLANGE Madame se croyait protégée par ses barricades de fleurs, sauvée par un exceptionnel destin, par le sacrifice. C'était compter sans la révolte des bonnes. La voici qui monte, madame. Elle, va crever et dégonfler votre aventure. Ce monsieur n'était qu'un triste voleur et vous une . . .	SOLANGE Julgava então a Senhora que estava protegida pelas suas barricadas de flores, que estava a salvo, mercê do seu destino de eleição, mercê do sacrifício. Não contava com a revolta das criadas. Pois essa revolta cresce, minha Senhora. Vai explodir e dar cabo da vossa aventura. Esse tal Senhor não passava de um pobre ladrão e vós de uma...
84	CLAIRE Je t'interdis !	CLARA Proíbo-te!
85	SOLANGE M'interdire ! Plaisanterie ! Madame est interdite. Son visage se décompose. Vous désirez un miroir ? <i>Elle tend à Claire un miroir à main.</i>	SOLANGE Proibir-me? Não brinque! A Senhora é que está interdita. O rosto descomposto. Não quer um espelho? <i>Estende um espelho de mão a CLARA.</i>
86	CLAIRE, <i>se mirant avec complaisance</i> . J'y suis plus belle ! Le danger m'auréole, Claire, et toi tu n'es que ténèbres . . .	CLARA (<i>olhando-se, complacente</i>) Pareço mais bela ainda! Tenho a auréola do perigo, Clara, ao passo que tu és só trevas...
87	SOLANGE . . . infernales ! Je sais. Je connais la tirade. Je lis sur votre visage ce qu'il faut vous répondre et j'irai jusqu'au bout. Les deux bonnes sont là - les dévouées servantes ! Devenez plus belle pour les mépriser. Nous ne vous craignons plus. Nous sommes enveloppées, confondues dans nos exhalaisons, dans nos fastes, dans notre haine pour vous. Nous prenons forme, madame. Ne riez pas. Ah ! surtout ne riez pas de ma grandiloquence . . .	SOLANGE ...infernais! Bem sei. Já conheço a tirada. Leio no vosso rosto a resposta que devo dar. Pois irei até ao fim. Aqui estão as duas criadas - as servas dedicadas! Tornai-vos mais bela, para as desprezardes. já não vos tememos. Estamos envoltas, confundidas nas nossas exalações, nos nossos fastos, no ódio que vos temos. Ganhamos forma, minha Senhora. Não se ria. Ah! Sobretudo não ria da minha grandiloquência. . .

Premier extrait		
	Texte en français	Texte en portugais
88	CLAIRE Allez-vous-en.	CLARA Vá-se embora!
89	SOLANGE Pour vous servir, encore, madame ! Je retourne à ma cuisine. J'y retrouve mes gants et l'odeur de mes dents. Le rot silencieux de l'évier. Vous avez vos fleurs, j'ai mon évier. Je suis la bonne. Vous au moins vous ne pouvez pas me souiller. Mais vous ne l'emporterez pas en paradis. J'aimerais mieux vous y suivre que de lâcher ma haine à la porte. Riez un peu, riez et priez vite, très vite ! Vous êtes au bout du rouleau ma chère ! (Elle tape sur les mains de Claire qui protège sa gorge.) Bas les pattes et découvrez ce cou fragile. Allez, ne tremblez pas, ne frissonnez pas, j'opère vite et en silence. Oui, je vais retourner à ma cuisine, mais avant je termine ma besogne.	SOLANGE Sempre às vossas ordens, minha Senhora! Regresso à minha cozinha. Volto às minhas luvas e ao cheiro dos meus dentes. Ao silencioso arroteo do lava-loiça. A Senhora tem as flores, eu tenho o lava-loiça. Eu sou a criada. Ao menos vós não me podeis conspirar! Mas também isso vo-s não perseguirá no paraíso. Preferia ir convosco do que deixar o meu ódio à porta. Ria, ria só mais um pouco, e trate de rezar, depressa! Já esgotou todos os recursos! (<i>Bate nas mãos de CLARA, que protege o pescoço.</i>) Abaixei as patas e deixe-me cá ver esse pescoço frágil. Então? Não trema, não estremeça, serei rápida e silenciosa. Sim, vou voltar para a cozinha, mas 'antes quero acabar a minha tarefa.
90	<i>Elle semble sur le point d'étrangler Claire. Soudain un réveille-matin sonne. Solange s'arrête. Les deux actrices se rapprochent, émues, et écoutent, pressées l'une contre l'autre.</i>	<i>Parece prestes a estrangular CLARA. Nisto, toca um despertador. SOLANGE detém-se. As duas actrices, emocionadas, ouvem-no tocar; encostadas uma à outra. Já?</i>

Tableau 2 – Premier extrait des *Bonnes*

Deuxième extrait		
	Texte en français	Texte en portugais
91	SOLANGE Hurlez si vous voulez ! Poussez même votre dernier cri, madame ! (<i>Elle pousse Claire qui reste accroupie dans un coin.</i>) Enfin ! Madame est morte ! étendue sur le linoléum. . . étranglée par les gants de la vaisselle. Madame peut rester assise ! Madame peut m'appeler mademoiselle Solange. Justement. C'est à cause de ce que j'ai fait. Madame et Monsieur m'appelleront mademoiselle Solange Lemercier . . . Madame aurait dû enlever cette robe noire, c'est grotesque. (<i>Elle imite la voix de Madame.</i>) M'en voici réduite à porter le deuil de ma bonne. A la sortie du cimetière, tous les domestiques du quartier défilaient devant moi comme si j'eusse été de la famille. J'ai si souvent prétendu qu'elle faisait partie de la famille. La morte aura poussé jusqu'au bout la plaisanterie. Oh ! Madame . . . Je suis l'égale de Madame et je marche la tête haute . . . (<i>Elle rit</i>). Non,	SOLANGE Pode berrar à vontade! Pode até soltar o seu último grito, minha Senhora! (<i>Empurra CLARA, que fica agachada a um canto.</i>) Até que enfim! Morreu a Senhora! Estendida no mosaico... estrangulada com as luvas de lavar a loiça. Pode ficar sentada, minha Senhora! Pode tratar-me por menina Solange, minha Senhora. Exactamente. Por causa do que eu fiz. A Senhora e o Senhor vão passar a tratar-me por Menina Solange Lemercier... Devia despir esse grotesco vestido preto, minha Senhora. (<i>Imita a voz da SENHORA.</i>) Eis-me condenada a pôr luto pela minha criada. À saída do cemitério, todas as criadas do bairro desfilavam à minha frente, como se eu também pertencesse à família. Fartei-me de apregoar que ela era como se fosse da família... A morta soube levar a brincadeira até ao fim. Oh, minha Senhora!... Sou tanto como a Senhora, ando de cabeça erguida...

Deuxième extrait

	Texte en français	Texte en portugais
	<p>monsieur l'Inspecteur, non . . . Vous ne saurez rien de mon travail. Rien de notre travail en commun. Rien de notre collaboration à ce meurtre. . . Les robes ? Oh ! Madame peut les garder. Ma sœur et moi nous avons les nôtres. Celles que nous mettions la nuit en cachette. Maintenant, j'ai ma robe et je suis votre égale. Je porte la toilette rouge des criminelles. Je fais rire Monsieur ? Je fais sourire Monsieur ? Il me croit folle. Il pense que les bonnes doivent avoir assez bon goût pour ne pas accomplir de gestes réservés à Madame ! Vraiment il me pardonne ? Il est la bonté même. Il veut lutter de grandeur avec moi. Mais j'ai conquis la plus sauvage . . . Madame s'aperçoit de ma solitude ! Enfin ! Maintenant je suis seule. Effrayante. Je pourrais vous parler avec cruauté, mais je peux être bonne... Madame se remettra de sa peur. Elle s'en remettra très bien. Parmi ses fleurs, ses parfums, ses robes. Cette robe blanche que vous portiez le soir au bal de l'Opéra. Cette robe blanche que je lui interdis toujours. Et parmi ses bijoux, ses amants. Moi, j'ai ma sœur. Oui, j'ose en parler. J'ose, madame. Je peux tout oser. Et qui, qui pourrait me faire taire ? Qui aurait le courage de me dire : « Ma fille ? » J'ai servi. J'ai eu les gestes qu'il faut pour servir. J'ai souri à Madame. Je me suis penchée pour faire le lit, penchée pour laver le carreau, penchée pour éplucher les légumes, pour écouter aux portes, coller mon œil aux serrures. Mais maintenant, je reste droite. Et solide. Je suis l'étrangleuse. Mademoiselle Solange, celle qui étrangla sa sœur ! Me taire ? Madame est délicate vraiment. Mais j'ai pitié de Madame. J'ai pitié de la blancheur de Madame, de sa peau satinée, de ses petites oreilles, de ses petits poignets . . . Je suis la poule noire, j'ai mes juges. J'appartiens à la police, Claire ? Elle aimait vraiment beaucoup, beaucoup, Madame ! . . . Non, monsieur l'Inspecteur, je n'expliquerai rien devant eux. Ces choses-là ne regardent que nous. . . Cela, ma petite, c'est notre nuit à nous ! <i>(Elle allume une cigarette et fume d'une façon maladroite. La fumée la fait tousser.)</i> Ni vous ni personne ne saurez rien, sauf que cette fois Solange est allée jusqu'au bout. Vous la voyez vêtue de rouge. Elle va sortir.</p>	<p><i>(Ri.)</i> Não, Senhor Inspector, não... Não lhe direi nada do meu trabalho. Do nosso trabalho a medias. Nada lhe direi da nossa colaboração neste crime... Os vestidos? Oh! Pode ficar com eles, minha Senhora. Eu e a minha irmã tínhamos os nossos. Os que à noite vestíamos, às escondidas. Mas agora tenho o meu vestido, e sou tanto como a Senhora. É o traje vermelho das criminosas. O Senhor ri-se? O Senhor sorri? julga-me doida. Acha que as criadas devem ter suficiente bom gosto para não fazerem os gestos reservados à Senhora! É verdade que me perdoa? É a bondade personificada. Quer rivalizar comigo em grandeza. Mas eu ganhei uma grandeza mais selvagem... Até que enfim que a Senhora se dá conta da minha solidão! Agora estou sozinha. Terrível. Poderia falar-lhe com crueldade, mas também posso ser boa, bem criada... A Senhora não tardará a recompor-se do susto. A recompor-se totalmente do susto. No meio das flores, dos perfumes, dos vestidos. Aquele vestido branco que levou à noite ao baile da Ópera. Aquele vestido branco que eu sempre lhe recuso. Rodeada pelas suas jóias, pelos seus amantes. Eu tenho a minha irmã. Atrevo-me a falar nela, atrevo-me, sim senhora. Posso atrever-me a tudo. Quem, quem é que me vai obrigar a calar-me? Quem é que terá coragem para me dizer «Minha filha»?... Servi. Fiz os gestos que é preciso fazer para servir. Sorri para a Senhora. Curvei-me para fazer a cama, curvei-me para lavar o chão, curvei-me para descascar as batatas, para escutar às portas, para espreitar pela fechadura. Mas agora estou direita. E firme. Sou a estranguladora. Sou a Menina Solange, a que estrangulou a irmã! Calar-me, eu? Não há dúvida de que a Senhora é delicada. Mas a Senhora a mim só me mete pena. Tenho pena da brancura da Senhora, da sua pele acetinada, das suas orelhinhas, dos seus pulsozinhos... Eu sou a pega negra, tenho os meus juizes. Pertença à polícia. A Clara? De facto gostava imenso, imenso da Senhora!... Não, Senhor Inspector, não contarei nada à frente deles. São coisas que só a nós dizem respeito... Isso, minha rica, faz parte da nossa noite! <i>(Acende um cigarro e fuma desajeitadamente. O fumo fá-la tossir.)</i> Nem vós, nem ninguém saberá nada, a não ser que, desta vez, a Solange conseguiu ir até ao Em. Aqui a tendes, de vermelho. Solange vai sair.</p>
92	<p><i>Solange se dirige vers la fenêtre, l'ouvre et monte sur le balcon. Elle dira, le dos au public, face à la nuit, la tirade qui suit. Un vent léger fait bouger</i></p>	<p><i>SOLANGE dirige-se para a janela, abre-a e sai para a varanda. De costas para o público e de frente para a noite, dirá a tirada seguinte. Uma leve</i></p>

Deuxième extrait		
	Texte en français	Texte en portugais
	<i>les rideaux.</i>	<i>aragem abana as cortinas.</i>
93	<p>SOLANGE</p> <p>Sortir. Descendre le grand escalier : la police l'accompagne. Mettez-vous au balcon pour la voir marcher entre les pénitents noirs. Il est midi. Elle porte alors une torche de neuf livres. Le bourreau la suit de près. A l'oreille il lui chuchote des mots d'amour. Le bourreau m'accompagne, Claire ! Le bourreau m'accompagne ! (<i>Elle rit.</i>) Elle sera conduite en cortège par toutes les bonnes du quartier, par tous les domestiques qui ont accompagné Claire à sa dernière demeure. (<i>Elle regarde dehors.</i>) On porte des couronnes, des fleurs, des oriflammes, des banderoles, on sonne le glas. L'enterrement déroule sa pompe. Il est beau, n'est-ce pas ? Viennent d'abord les maîtres d'hôtel, en frac, sans revers de soie. Ils portent leurs couronnes. Viennent ensuite les valets de pied, les laquais en culottes courte et bas blancs. Ils portent leurs couronnes. Viennent ensuite les valets de chambre, puis les femmes de chambre portant nos couleurs. Viennent les concierges, viennent encore les délégations du ciel. Et je les conduis. Le bourreau me berce. On m'acclame. Je suis pâle et je vais mourir.</p> <p><i>Elle rentre.</i></p> <p>Que de fleurs ! On lui a fait un bel enterrement, n'est-ce pas ? Claire ! (<i>Elle éclate en sanglots et s'effondre dans un fauteuil . . . Elle se relève.</i>) Inutile, madame, j'obéis à la police. Elle seule me comprend. Elle aussi appartient au monde des réprouvés.</p>	<p>SOLANGE</p> <p>Sair. Descer a escadaria, acompanhada da polícia. Vinde à janela vê-la passar entre os penitentes trajados de negro. É meio-dia. Solange carrega com uma tocha de nove libras. O carrasco segue-a de perto. Sussurra-lhe, ao ouvido, palavras de amor. O carrasco vai comigo, Clara! O carrasco acompanha-me (<i>Ri.</i>) Será levada em cortejo por todas as criadas do bairro, por todos os criados que acompanharam Clara à sua última morada. (<i>Olha para fora.</i>) Há coroas, flores, auriflomas, galhardetes, sinos a tocar. O enterro desfila com toda a pompa. É bonito, não é? Vêm, primeiro, os mordomos, de fraque, sem forro de seda. Cada um com a sua coroa. Vêm, depois, os criados de libré, os lacaios de calção e meia branca. Cada qual com a sua coroa. Depois, os criados e criadas de quarto, arvorando as nossas cores. E as porteiras, e as embaixadas celestes. Sou eu que os conduzo a todos. O carrasco rodeia-me de atenções. Aclamam-me. Estou pálida, vou morrer!</p> <p>(<i>Volta para dentro.</i>)</p> <p>Tantas flores! Fizeram-lhe um lindo enterro, não fizeram? Clara! (<i>Desata a soluçar, deixa-se cair numa poltrona... Mas logo se levanta.</i>) É inútil, minha Senhora, só obedeço à polícia. Só ela me compreende, pois também pertence ao mundo dos réprobos.</p>
94	<i>Accoudée au chambranle de la porte de la cuisine, depuis un moment, Claire, visible seulement du public, écoute sa sœur.</i>	<i>Encostada, há um certo tempo, à ombreira da porta da cozinha, e apenas visível do público, CLARA escuta a irmã.</i>
95	<p>SOLANGE</p> <p>Maintenant, nous sommes mademoiselle Solange Lemercier. La femme Lemercier. La Lemercier. La fameuse criminelle. (<i>Lasse.</i>) Claire, nous sommes perdues.</p>	<p>SOLANGE</p> <p>Somos agora a Menina Solange Lemercier. A tal Lemercier. A Lemercier. A célebre criminosa. (<i>Exhausta.</i>) Estamos perdidas, Clara.</p>
96	<p>CLAIRE, <i>dolente, voix de Madame.</i></p> <p>Fermez la fenêtre et tirez les rideaux. Bien.</p>	<p>CLARA (<i>com a voz dolente da SENHORA</i>)</p> <p>Feche a janela e corra as cortinas. Isso mesmo.</p>
97	<p>SOLANGE</p> <p>Il est tard. Tout le monde est couché. Ne continuons pas.</p>	<p>SOLANGE</p> <p>É tarde. Já toda a gente se deitou. Fiquemos por aqui.</p>
98	<p>CLAIRE, <i>elle fait de la main le geste du silence.</i></p> <p>Claire, vous verserez mon tilleul.</p>	<p>CLARA (<i>manda-a calar com um gesto</i>)</p> <p>Clara, pode servir-me o chá.</p>
99	<p>SOLANGE</p> <p>Mais . . .</p>	<p>SOLANGE</p> <p>Mas...</p>
100	<p>CLAIRE</p> <p>Je dis mon tilleul.</p>	<p>CLARA</p> <p>O meu chá de tília, já lhe disse.</p>
101	SOLANGE	SOLANGE

Deuxième extrait		
	Texte en français	Texte en portugais
	Nous sommes mortes de fatigue. Il faut cesser. <i>Elle s'assoit dans le fauteuil.</i>	Estamos mortas de cansaço. Acabemos com isto. <i>Senta-se na poltrona.</i>
102	CLAIRE Ah ! Mais non ! Vous croyez, ma bonne, vous en tirer à bon compte ! Il serait trop facile de comploter avec le vent de faire de la nuit sa complice.	CLARA Ah! Não, isso não! Julgava então a minha criada que podia escapar-se dessa maneira? Era demasiado fácil conspirar com o vento, fazer da noite sua cúmplice.
103	SOLANGE Mais . . .	SOLANGE Mas...
104	CLAIRE Ne discute pas. C'est à moi de disposer en ces dernières minutes. Solange, tu me garderas en toi.	CLARA Não discutas. Nestes últimos minutos, quem dá ordens sou eu. Guarda-me dentro de ti, Solange.
105	SOLANGE Mais non ! Mais non ! Tu es folle. Nous allons partir ! Vite, Claire. Ne restons pas . L'appartement est empoisonné.	SOLANGE Não! Não pode ser! Estás doida! Vamo-nos já embora daqui! Depressa, Clara. Temos que ir embora. Esta casa está envenenada.
106	CLAIRE Reste.	CLARA Deixa-te estar.
107	SOLANGE Claire, tu ne vois donc pas comme je suis faible ? Comme je suis pâle ?	SOLANGE Não vês como estou fraca, Clara? Pois não vês que pálida estou?
108	CLAIRE Tu es lâche. Obéis-moi. Nous sommes tout au bord. Solange. Nous irons jusqu'à la fin. Tu seras seule pour vivre nos deux existences. Il te faudra beaucoup de force. Personne ne saura au baigne que je t'accompagne en cachette. Et surtout, quand tu seras condamnée, n'oublie pas que tu me portes en toi. Précieusement. Nous serons belles, libres et joyeuses, Solange, nous n'avons plus une minute à perdre. Répète avec moi. . .	CLARA És uma cobarde. Faz o que te digo. Estamos mesmo à beira, Solange. Temos que ir até ao fim. Terás que viver, sozinha, as nossas duas vidas. Vais precisar de muita força. Ninguém saberá que eu, às escondidas, te acompanho no degredo. E quando fores condenada, nunca te esqueças de que me guardas dentro de ti. Como algo de precioso. Seremos lindas, livres e felizes. Não temos nem mais um minuto a perder, Solange. Repete, juntamente comigo...
109	SOLANGE Parle, mais tout bas.	SOLANGE Fala, mas baixinho.
110	CLAIRE, <i>mécanique.</i> Madame devra prendre son tilleul.	CLARA (<i>maquinalmente</i>) A Senhora devia tomar o seu chá de tília.
111	SOLANGE, <i>dure.</i> Non, je ne veux pas.	SOLANGE (<i>com dureza</i>) Não, recuso-me.
112	CLAIRE, <i>la tenant par les poignets.</i> Garce ! répète. Madame prendra son tilleul.	CLARA (<i>agarrando-a pelos pulsos</i>) Repete, estupor! A Senhora vai tomar o seu chá de tília.
113	SOLANGE Madame prendra son tilleul. . .	SOLANGE A Senhora vai tomar o seu chá de tília...
114	CLAIRE Car il fa ut qu' elle dorme ...	CLARA Pois precisa de dormir...
115	SOLANGE Car il fa ut qu' elle dorme ...	SOLANGE Pois precisa de dormir...
116	CLAIRE Et que je veille.	CLARA E eu de ficar de vela.
117	SOLANGE Et que je veille.	SOLANGE E eu de ficar de vela.
118	CLAIRE, <i>elle se couche sur le lit de Madame.</i> Je répète. Ne m'interromps plus. Tu m'écoutes	CLARA (<i>deita-se em cima da cama da SENHORA</i>)

Deuxième extrait		
	Texte en français	Texte en portugais
	? Tu m'obéis ? (<i>Solange fait oui de la tête.</i>) Je répète ! mon tilleul !	Vou repetir. Não voltes a interromper. Ouves o que te digo? E obedeces? (<i>SOLANGE acena que sim com a cabeça.</i>) Vou repetir! O chá!
119	SOLANGE, <i>hésitant.</i> Mais ...	SOLANGE (<i>hesitante</i>) Mas...
120	CLAIRE Je dis ! mon tilleul.	CLARA Já disse! O chá.
121	SOLANGE Mais, madame . . .	SOLANGE Mas, minha Senhora...
122	CLAIRE Bien. Continue.	CLARA Sim. Continua.
123	SOLANGE Mais, madame, il est froid.	SOLANGE Mas, minha Senhora, o chá está frio.
124	CLAIRE Je le boirai quand même. Donne. <i>Solange apporte le plateau.</i> Et tu l'as versé dans le service le plus riche, le plus précieux . . .	CLARA Vou bebê-lo mesmo assim. Dá cá. <i>SOLANGE aproxima-se com a bandeja.</i> E logo no serviço mais rico, no mais precioso...
125	<i>Elle prend la tasse et boit cependant que Solange, face au public, reste immobile, les mains croisées comme par des menottes.</i>	Agarra na chávena e bebe, enquanto SOLANGE, de frente para o público, se imobiliza, de mãos cruzadas como se tivesse algemas.
126	RIDEAU	PANO

Tableau 3 – Deuxième extrait des *Bonnes*

7 EN GUISE DE CONCLUSION

Dans ce mémoire, j'ai proposé une analyse de la présence du double dans la pièce *Les Bonnes* de Jean Genet. Pour ce faire, j'ai tenté d'abord de contextualiser la pièce à partir d'une brève exposition de la vie et de l'œuvre de Genet, ainsi que du contexte historique, social et littéraire de l'époque d'écriture de la pièce. Ensuite, un examen des éléments composants des *Bonnes* m'a permis de constater l'important rôle du double dans l'intrigue. Je crois que le parcours effectué dans le mémoire m'a montré que le double a la fonction essentielle de déstabiliser l'impression que chacun a de soi-même et des autres par la découverte de son côté inconnu.

Mes considérations finales soulignent quelques aspects des chapitres précédents que je considère comme fondamentaux pour la compréhension du rôle de la présence du double dans *Les Bonnes*.

1 - La vie et l'oeuvre de Genet

Au deuxième chapitre, j'ai fait une brève présentation de la vie et de l'œuvre de Genet. Abandonné par sa mère et sans avoir connu son père, Genet a eu une vie pauvre en marge de la société. Ayant une famille amoureuse pendant quelques années, il a éprouvé pourtant le préjugé des habitants de la ville parce qu'il était un enfant de l'assistance publique. Sa vie pauvre et le sentiment de l'abandon le pousseraient plus tard à l'errance, à la prostitution et aux vols. Genet paraît s'identifier à ceux qui partagent sa

condition et les incorporer à son imaginaire ; quelques prénoms de ses amis d'enfance apparaissent dans son oeuvre. Le deuxième chapitre a fourni des éléments de la vie et de l'oeuvre de Genet qui puissent aider à la compréhension de sa pensée et à la connaissance de quelques thèmes qui l'intéressent ; en outre, il a situé *Les Bonnes* dans la production littéraire de Genet.

2 - La pièce et son contexte de production

La première moitié du XX^e siècle est marquée par divers bouleversements provoqués par les deux guerres, ce qui se reproduit dans la vie sociale, dans la pensée et dans les arts. Genet, produit de ce milieu, possède une oeuvre profondément liée aux questions sociales, mais qui, d'après lui (en ce qui concerne ses titres de fiction), n'est pas un instrument de lutte politique, se caractérisant plutôt comme une révélation du monde des opprimés qui est en général rejeté sans être connu dans son essence. En outre, la quête de la connaissance du moi profond est l'une des caractéristiques de la littérature de ce siècle, et *Les Bonnes* contribue à ce sujet, parce que la pièce montre que ce qu'on reproche chez les autres se trouve chez nous aussi, sans qu'on s'en rende compte. Genet actualise la notion de double en l'utilisant comme un miroir montrant à son public sa vérité cachée.

Connaître l'affaire des sœurs Papin est enrichissant pour ce mémoire, parce que la comparaison des deux histoires m'a permis de réfléchir sur quelques points intéressants, comme la différence fondamentale entre les deux : la mort de la patronne qui n'arrive pas dans la pièce. Cet élément est essentiel pour que Claire et Solange puissent conquérir la compréhension et même l'identification du public.

3 - La construction de la pièce

Les éléments constitutifs de la pièce ont un rôle important pour la perception de la présence du double. En observant l'organisation de l'action,

on s'aperçoit de l'instabilité émotionnelle de Claire et Solange et de la complémentarité entre les deux sœurs qui alternent de façon coordonnée les moments de faiblesse et de force, de haine et d'amour.

Par son titre et par ses personnages, la hiérarchie sociale présente dans la pièce est apparente et les espaces renforcent cette division. La chambre de Madame, riche, s'oppose à la mansarde des bonnes et éveille chez les sœurs le désir d'être leur patronne. C'est dans cette chambre que, dans leur rêve, elles sont souveraines. On ne peut pas oublier le balcon, le pont entre le milieu fermé et étouffant auquel les domestiques sont attachées, où elles vivent leur rêve en secret, et le monde extérieur auquel elles veulent montrer leur importance. Il faut faire remarquer que le passage du temps, associé à l'espace, augmente la tension de la pièce.

En ce qui concerne les personnages, leur caractérisation et les relations qu'ils établissent entre eux semblent fondamentales pour comprendre les configurations du double dans la pièce. Les deux sœurs présentent un comportement et une apparence très semblables et possèdent des prénoms également significatifs pour l'histoire. Madame, quant à elle, est stéréotypée, différemment de ses deux bonnes qui exhibent leur profondeur et leur complexité. La relation entre les sœurs est instable, et celle entre elles et leur patronne est marquée par la fausseté des deux côtés. On ne peut pas oublier que la fausseté est un élément important pour Genet qui l'utilise afin de montrer les vrais sentiments de ses personnages.

4 - La présence du double

Au Chapitre 5, j'ai repertorié les occurrences du double dans la pièce. Cette liste n'est peut-être pas complète, mais elle confirme que Genet commençait, avec *Les Bonnes*, à proposer un système de représentation complexe (dans ce cas, fondé principalement sur le jeu de rôles qui font les personnages) qui provoquait son lecteur. La limite entre le vrai et le faux n'est pas claire, et même les notions de vérité et fausseté sont mises en

doute. Dans *Les Bonnes*, la présence du double ne se limite pas au niveau de la constitution des personnages, comme on le voit en général dans la littérature – la structure de la pièce, sa relation avec l’extra-diégétique (l’affaire Papin) ainsi que la mise en contact entre le public et la représentation et entre le public et l’écrivain en témoignent.

Les configurations du double dans la pièce sont un peu confuses (et ce intentionnellement), à l’exemple de la caractérisation des personnages, des relations entre eux, parfois de leurs dialogues et même des interventions de l’auteur. En ce qui concerne les personnages, Claire et Solange sont le double l’une de l’autre, Claire est le double de Madame (quand elle joue ce rôle), Solange est le double de Claire (quand elle l’interprète) et les bonnes et leurs patrons sont les doubles les uns des autres. Le public et l’auteur se reconnaissent dans les domestiques, et elles sont donc les doubles de ceux-ci aussi. Ce jeu des personnages et de la représentation montre les ressemblances entre les bonnes et tous les êtres humains – si, dans un premier moment on pense qu’elles sont des monstres (comme le suggère Genet dans la préface de la pièce), car leur plan a mis Monsieur en prison et a le but de tuer Madame, ensuite on est poussé à s’identifier à elles, à se voir comme un monstre ou à les voir comme des êtres communs, mais touchés par leur souffrance et leur angoisse.

En jouant avec les apparences, Genet déforme la réalité pour la montrer comme elle l’est vraiment. Dans ce contexte, le double, qui est une sorte de copie à l’envers de l’original, révèle une vérité qui n’est pas facilement perceptible, car elle est cachée derrière une image qui en effet n’est pas réelle, mais plutôt un produit créé à la fois par l’original et par ceux qui le regardent du dehors. Ainsi, le faux (le double) est plus proche du réel que l’original et celui-ci n’est capable de reconnaître sa vérité (qui est cachée en lui-même) que par l’observation de son reflet proportionnée par son double.

La pièce présente la relation entre une dame et ses deux bonnes. Cependant, elle doit être comprise comme une situation plus globale, comme l'exposition de la relation entre oppresseurs et opprimés. Les images et la réflexion que suscite la présence du double ne sont donc pas dirigées aux personnages, mais à ceux qui les observent, c'est-à-dire, le lecteur/spectateur.

D'autres points qui peuvent être soulignés sont le double dans la relation des sœurs et celui entre elles et Madame, ainsi que le rôle du double comme médiateur entre public et écrivain. Dans le premier cas, la relation de Claire et de Solange, il a le rôle important de montrer l'humanité des deux bonnes et la force de leur liaison. Si elles veulent tuer leur patronne, cela n'est qu'un rêve qu'elles ne vont pas réaliser. De sa part, le double de Madame renforce son stéréotype de dame bouregoise et, encore une fois, expose les vrais sentiments des bonnes. En ce qui concerne le troisième cas, les bonnes sont les doubles à la fois de l'écrivain et du public, ce qui leur permet de communiquer et de se reconnaître l'un dans l'autre.

Bref, les types de double qui figurent dans la pièce nous exposent le milieu des opprimés, représentés par Claire et Solange, et, par conséquent, nous poussent à voir le monde par leur regard et à comprendre pourquoi ils le voient d'une forme différente de celle considérée comme correcte.

RÉFÉRENCES

BARGALLÓ, Juan. El tema del doble en el teatro de Jean Genet. *Philologia Hispalensis*, Sevilla, n. 4, p. 771-786, 1989.

BRAVO, Nicole F. Double. In: BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Nouvelle édition augmentée. Paris: Du Rocher, 1988.

CHEVALLIER, Yves. *En voilà du propre! Jean Genet et « Les Bonnes »*. Paris: L'Harmattan, 2009. (Coll. « Espaces Littéraires »).

CORVIN, Michel. Introduction. In: GENET, Jean. *Théâtre complet*. Paris: Éditions Gallimard, 2002. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).

DICIONÁRIO francês-português, português-francês. Porto: Porto Editora, 2011. (Col. « Dicionários modernos »).

FREUD, Sigmund. Lo siniestro (1919). In: _____. *Obras completas*. 4. ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. p. 2483-2505.

GENET, Jean. *Les Bonnes* (1947). Paris: Éditions Gallimard, 2007. (Coll. « Folio »).

GENET, Jean. *As criadas*. Trad. de Luísa Neto Jorge. Lisboa: Presença, 1972.

GENET, Jean. *Théâtre complet*. Paris: Éditions Gallimard, 2002. (Coll.

Bibliothèque de la Pléiade).

GOLDMANN, Lucien. O teatro de Genet: ensaio de estudo sociológico. In: _____. *Sociologia da literatura*. São Paulo: Mandacaru, 1989. p. 11-48.

HAMON, Philippe. Pour un statut sémiologique du personnage. In: GENETTE, Gérard; TODOROV, Tzvetan (Dirs.). *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977. p. 115-180. (Coll. « Essais »).

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 1.0. 1 [CD-ROM]. 2001.

LACAN, Jacques. Motifs du crime paranoïaque: le crime des sœurs Papin [1933]. In: _____. *De la psychose, paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité suivi de Premiers Écrits sur la paranóia*. Paris: Seuil, 1975. p. 25-28.

LACOURT-GAYET, Robert. *La France au XX^e siècle*. Paris : Hachette, 1954.

LAMAS, Berenice Sicas. O “eu”: fragmentação e unicidade. *Psico*, Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, v. 34, n. 1,. p. 195-206, jan./jun. 2003.

MELLO, Ana Maria Lisboa. Duplo. In: BERND, Zilá (Org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial; Editora da Universidade/UFRGS, 2007. p. 229-234.

MELLO, Ana Maria L. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Orgs.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2011. p. 111-123. (Col. « Ensaio »).

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. dirigida por J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PLATÃO. *A República*. Porto Alegre: Tomo Editorial; Editora da Universidade/UFRGS, 2007.

PONGE, Robert. *Pequeno dicionário das dificuldades de compreensão e de tradução do francês para o português*. Projeto de pesquisa apresentado em maio de 2005 e registrado pela Comissão de Pesquisa do Instituto de Letras da UFRGS. 3ª versão revista e atualizada. Porto Alegre: DLM do Instituto de Letras da UFRGS, maio 2007. Inédito. Comunicado pelo autor. 24fls.

PROST, Antoine. *Petite histoire de la France au XX^e siècle*. Paris : Armand Colin, 1998.

RANK, Otto. *O duplo*. Trad. de Mary B. Lee. Rio de Janeiro: Coeditora Brasília, 1939.

ROBERT, Paul. *Le Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2012.

RÓNAI, Paulo. Advertência. In: _____. *Guia prático da tradução francesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Educom, 1975. p. xi-xv.

RÓNAI, Paulo. As armadilhas da tradução. In: _____. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Educom, 1976. p. 16-33.

RÓNAI, Paulo. As ciladas da tradução técnica. In: _____. *Escola de tradutores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Educom, 1976. p. 50-58.

RÓNAI, Paulo. Problemas gerais da tradução. In: PORTINHO, Waldivia Marchiori (Org.). *A tradução técnica e seus problemas*. São Paulo: Álamo, 1984. pp. 1-15.

ROUBINE, J.-J. Genet. In: BEAUMARCHAIS, J.-P. de; COUTY, Daniel; REY, Alain (Dir.). *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris: Bordas, 1984.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris: Armand Colin, 2005.

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

SOUSA-AGUIAR, Maria Arminda. O teatro ritual: Genet. In: MORTARA, Marcella (Org.). *Teatro francês do século XX*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1970.

TRÉSOR de la langue française informatisé. Éditions CNRS. Disponible sur internet à: <<http://atilf.atilf.fr>>. Consulté le 25 mars 2012.

WHITE, Edmund. *Genet : uma biografia*. Trad. De Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ANNEXE

