

Culture(s)
Politique(s)
Société(s)

AUTOMNE
2014

Cassandra
orschamp

L'art principe actif

Allier le pessimisme de l'intelligence à l'optimisme de la volonté

D'îles en îles

(l'archipel du tout-monde)

Serge Alidor
Jean Bernabé
Compagnie Difé Kako
Emmanuel Genvrin
Édouard Glissant
Guy Régis Junior
Valérie de Saint-Do
Antoine Tricot

ÉDITION

[Dossier coordonné par Estelle Vitcot]
Julien Delorme & Lucie Eple
Yves Frémion
Librairies napolitaines
Réseau Initiales

et aussi, Arménie, Chili, Corée, Espagne, Étouvie, Patrick Bouchain,
Jeannette Gregori, Louise Pista Helmstetter, Loïc Julienne, Joëlle Léandre

L'ARCHIPEL DU TOUT-MONDE

S'il fallait penser la *créolisation*, ce ne pourrait être qu'au travers d'une parole qui explore la puissance d'être au monde, et au monde entier. Celle, veinée, traversée, surabondante de Patrick Chamoiseau, de Raphaël Confiant ou d'Édouard Glissant, dont l'Institut du Tout-Monde continue de décliner l'œuvre, et que les artistes de la zone caribéenne citent volontiers. Une identité créole se pense en extirpation, sans modèle antérieur, dans un processus d'auto-création de soi-même, dont le linguiste Jean Bernabé, co-auteur d'*Éloge de la créolité*, nous retrace l'histoire. Mais à une créolité qui figerait cette identité dans les bordures des archipels caribéens et réunionnais, Édouard Glissant préfère la créolisation qui regarde vers le large et englobe notre monde.

Serge Aïdor, musicien saint-martinien, prend l'image du paléti-vier, dont les racines poussent vers le ciel, pour décrire le sentiment de jouissance et de complétude que lui a donné la possibilité de métriser les styles musicaux. Comme si le soi ne sonnait juste que parce qu'il intègre, répond, se charge de toutes les voix et tous les genres en présence. La même fusion des genres qui réunit *maloya* réunionnais et *metal* dans le *meta-loya*, parce que l'un et l'autre « viennent des tripes ».

Guy Régis Junior, dramaturge, évoque l'enjeu de l'écriture, dans une société haïtienne qui prend la représentation au sérieux. Selon Emmanuel Genvrin, qui conduit depuis trente ans avec le théâtre Volland l'expérience d'un théâtre proprement réunionnais, l'idée même d'un théâtre créole implique un engagement politique fort, et des actions militantes répétées. La question de l'intermittence se pose donc autrement avec une particulière acuité, les acteurs du spectacle vivant apparaissant plus qu'ailleurs une communauté minorée. Au-delà du déni colonial que danse la compagnie Difé Kakko, approcher la notion de créolisation implique une pensée du complexe et de la pluralité. Une pensée à bras-le-corps.

PHILIPPE BOUQUIN

OPÉRA MARIANA, PAR LE THÉÂTRE VOLLARD, AU THÉÂTRE DU TAMFON À LA RÉUNION, 2005



[La Réunion] Volard, troupe historique

EMMANUEL GENVRIN

Durant les années 1980, pour La Réunion, petite île tropicale éloignée de tout, le théâtre fut un facteur déterminant de conscience de sa propre histoire. Selon Emmanuel Genvrin, la rencontre entre le théâtre et l'affirmation d'un peuple fut rendue possible par l'arrivée de la gauche en France en 1981, qui ouvrit grand les vannes de la liberté d'expression. Le Théâtre Volard, qu'il a fondé en 1979, témoigne de ce moment historique.

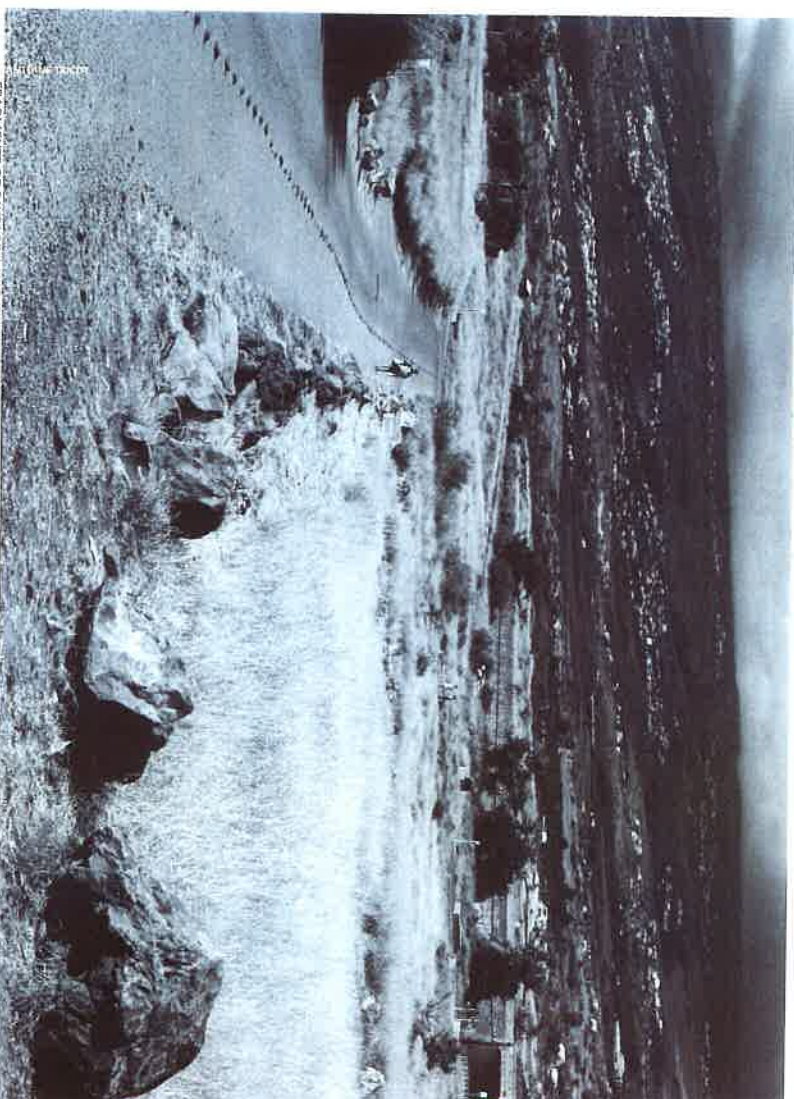
Ilé à sucre et esclavagiste, française depuis le XVII^e siècle, La Réunion est une île tropicale très métisée, au large de Madagascar, peuplée de 850 000 habitants avec des apports européens, indiens et africains, des minorités chinoises et indo-musulmanes. C'est aujourd'hui un département français et une région « ultrapériphtérique » d'Europe. Comment un théâtre peut-il naître et prospérer trente-cinq ans durant dans ce qu'on appelle un « DOM-TOM », entre les codes occidentaux et les influences multiculturelles ? Le théâtre Volard, compagnie réunionnaise, a réussi cette gageure.

Lieu, langue, scénographie, langage théâtral : tout à inventer

L'acte précurseur fut le succès en 1980 de *Tempête* d'après Aimé Césaire et Shakespeare, où le public s'est puis d'abord pour Caliban. Puis il y eut en 1981 le succès populaire de *Maria-Désobéir*, qui traitait de l'abolition de l'esclavage en 1848. Les éléments nécessaires au succès durable d'un théâtre « d'outre-mer » y étaient rassemblés : un lieu de représentation non institutionnel, « hors les murs », ouvert – en concurrence un « grand marché » de la capitale –, une écriture spécifique, originale, vivante, en français et en créole avec de

nombreux *lyriss*, une scénographie avec piste de cirque, orchestre, et acteurs mêlés au public. Pour la première fois, des comédiens noirs apparaissaient en nombre sur scène, à visage découvert. Le casting du chœur des esclaves fut symbolique. Jean-Luc Trulès, compositeur de la musique et Emmanuel Genvrin, auteur et metteur en scène, recrutèrent les protagonistes dans la rue. À l'époque, la population métissée, majoritaire, se vivait comme exclue de la scène et du public. Donc, du théâtre. Les acteurs étaient essentiellement blancs.

Dans les pays du « tiers-monde », le spectacle vivant est surtout représenté par des chanteurs populaires, des groupes musicaux, des danseurs : le message émotif, idéologiquement flou et mal structuré, gêne peu le pouvoir. À La Réunion, si les textes des chansons pouvaient être revendicatifs, ils n'étaient pas perçus comme tels. L'« identité » passe par le rythme ternaire de la musique (*séga, maloya*) et l'utilisation d'instruments traditionnels mêlés aux guitares électriques. Le théâtre Volard a fait monter cette musique sur la scène, en la théâtralisant aux côtés d'un récit, de dialogues et de personnages en action. Les thèmes de prédilection de ce « théâtre réunionnais » naissant furent puisés dans l'histoire de l'île, une histoire non apprise



FRAGMENTS DE PAYSAGE, LA RÉUNION, FÉVRIER 2014

à l'école, occultée par le colonialisme et la départementalisation. Les spectateurs voulaient savoir qui ils étaient.

Le peuple acteur de son histoire

Dans les sociétés insulaires, la représentation devant quelques centaines ou milliers de spectateurs est impuissante à protéger l'existence du théâtre. Dans le théâtre d'art « européen », l'artiste cultive d'abord sa relation avec le « milieu », les confrères, les services du ministère de la Culture, l'université et ses instituteurs, ses bonnes relations avec les critiques influents. Outre-mer, avec 40 % de chômeurs, un fort taux d'analphabétisme et de fortes inégalités de classe, l'ordre social est vite troublé et le théâtre affronte en permanence État, hommes politiques et partis.

Pour survivre, le théâtre Volard a dû faire appel à la protection populaire et se mettre en scène. À chaque expulsion ou suppression de ses subventions, le théâtre a dû user de conférences de presse, manifestations, pétitions, concerts de soutien, grève de la faim, procès. Le public du théâtre s'est dirigé à la population, aux citoyens. La publicité du spectacle passe des pages culturelles aux pages société et faits divers : peinture une faiblesse sculptée en « Marianne » à l'occasion d'un spectacle sur la Révolution française (*Émilie*, 1988), transporter les spectateurs en train à l'occasion d'un spectacle sur les che-

minots (*L'epervanche*, 1990), occuper une zone d'éruption volcanique récente pour un spectacle sur le colonialisme et les terres nouvelles (*Rain Rock*, 1987). En 1994, dans *Halez Uru colonial*, spectacle sur la corruption des hommes politiques locaux, l'affiche fut réalisée comme une affiche électorale et collée au milieu des autres sur un panneau lors de votes électoraux. Un faux journal fut édité et vendu dans la rue. Faire du théâtre nécessite une combativité, un engagement militant et collectif. La notion de « troupe » a vainement du sens, plus que celle de « compagnie » à l'occidentale. Dans ces lieux ouverts à la musique et aux arts plastiques, le théâtre rassemble les foules lors de fêtes de « défense » avec concerts, expositions et performances. La solidarité entre artistes, l'ouverture aux autres arts est une clé de la survie.

Dans cette incertitude perpétuelle et cette fragilité face au pouvoir, développer des valeurs d'indépendance et de liberté est capital. Si le théâtre se nourrit de mythologie, il s'est emparé de celle de l'esclave en fuite, du marronnage. Savoir se battre, résister les introductions au pouvoir, les apparentements dangereux, les collusions, les tentatives de corruption, c'est le plus difficile. L'État et les collectivités locales n'ont pas plus aujourd'hui qu'hier, ni vertu ni moralité. S'il veut survivre sans rompre son lien privilégié avec le peuple, le théâtre réunionnais doit garder ses distances et préserver son éthique.



PHILIPPE MOULIN
OPÉRA CHIM, PAR LE THÉÂTRE VOLLARD, AU THÉÂTRE DE CHAMP-ÉLÉON, AIN, ÉDIMON, 2011

Marriage de Théâtre Vollard et de Télé Kreol

Théâtre et télévision sont rarement associés. Le théâtre est un art éphémère et exigeant et la télévision craint l'inut et l'élitisme. La technologie, les multicanas et les sous-titrages – notamment pour les opéras –, la recherche de nouvelles « niches » de téléspectateurs ont changé la donne. Rien ne remplace le spectacle « vivant », mais les deux médias trouvent intérêt à s'associer. En septembre 2013, expérience prolongée jusqu'en septembre 2014, une télévision de la TNT, Télé Kreol, a diffusé et rediffusé de nombreuses heures de captation de pièces, d'opéras et de documentaires sur la troupe de 1979 à 2011. En accumulant une grande quantité d'images dans le but de les mettre en ligne sur son site, la compagnie a entrepris à partir de 2004 un travail de numérisation, de restauration, de montage et de sous-titrage en créole et en français. Vingt-et-un dvd ont été mis à la disposition du public. À l'été austral 2013, des projections « Cinévollard » avec débats et animation musicale furent organisées sur une terrasse du Café Édouard de Saint-Denis. Le succès de ces sorties a convaincu une télévision populaire, Télé Kreol, et un sponsor, de les diffuser en *prime time* les mardis et jeudis soir, la comédienne Rachel Pochin assurant une présentation des spectacles et des « bonus » de reportages et d'interviews. La télévision est le média privilégié des DOM-TOM, populaire mais étroitement contrôlée par le pouvoir et les puissances économiques : on se souvient des émeutes du Chaudron en 1991 suite à l'interdiction de Télé Freedom. Les acteurs principaux, en dehors des chaînes satellite payantes, sont aujourd'hui Réunion Première, héritière de RFO et Antenne Réunion, une télévision commerciale bas de gamme.

Dans une conjoncture déprimante pour les créateurs et les militants culturels, cette opération fut un formidable bol d'air : les programmes de Vollard ont été vus et revus par des milliers de Réunionnais, qui ont redécouvert les pièces marquées de la compagnie et les deux opéras *Maria et Chim* de Jean-Luc Trulès et Emmanuel Genyvin. Pour la création d'une troisième œuvre lyrique, *Frédom* – sur les événements de 1991 –, Vollard a trouvé un soutien populaire. Télé Kreol, de son côté, a réalisé une bonne opération. Habitée à des clips musicaux, des cérémonies confessionnelles et des fêtes municipales, elle a gagné en prestige et en notoriété, « créativité » pouvant alors être associée auprès du grand public à qualité, créativité et indépendance auprès du grand public. ▲

• www.vollard.com



PHILIPPE MOULIN
EMMANUEL GENYVIN

Mai 68 à Chartres, psycho à Paris et théâtre à La Réunion

Né à Chartres en 1952, d'un père normand et d'une mère belge d'origine allemande, colons en Haïti au XIX^e siècle, Emmanuel Genyvin a un oncle magloche qui est le frère du peintre Randriamampita. Adolescent, il participe aux événements de Mai 68, joue dans des groupes de rock et compose des poèmes et des chansons. Entré au théâtre universitaire de Caen (La Tripe) dirigé par un professeur de philosophie, Jean-Pierre Laurent, il obtient ensuite un diplôme en psychologie clinique à Paris, exerce en Normandie, puis à l'île de La Réunion. C'est là qu'il fonde le Théâtre Vollard en 1979. Il met en scène et crée *Ubu Roi* d'Alfred Jarry et *Tempête* d'après Aimé Césaire, puis se consacre à l'écriture dramatique. Il est distingué en 1990 pour *Lepevenche* et en 2000 pour *Séga Tremblad*. Études obtient le label du Bicentenaire de la Révolution française et sera monté à l'Ubu Repertory Theater de New York en 1989. Aujourd'hui, il écrit des livrets d'opéra qu'il met en scène avec le musicien Jean-Luc Trulès et des nouvelles pour la revue *Kanyor*.

• Revue *Kanyor* – www.revuekanyor.com