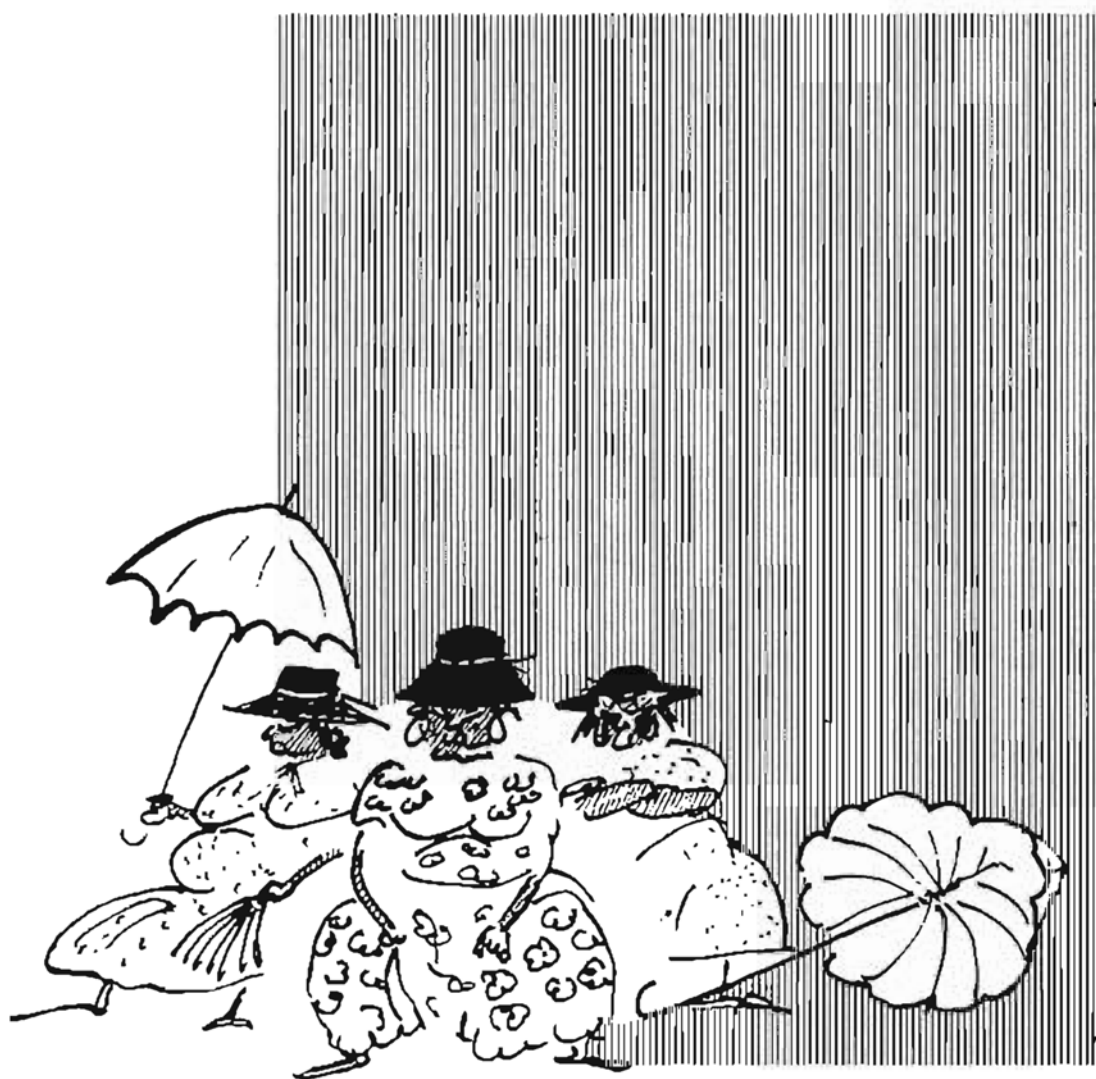


CAROLINE CAZANAVE
CHRONIQUE THEATRALE

**I
M
A
G
E
S

F
E
M
-
I
N
-
E
S

D
A
N
S**



NINA SEGAMOUR

Pièce d'Emmanuel Genvrin et de la Troupe Volland créée le 10 décembre 1982

CHRONIQUE THEATRALE : A PROPOS DES IMAGES FEMININES DANS NINA SEGAMOUR

Se prénommer Nina et porter un nom de famille aussi peu commun que Ségamour, c'est en soi tout un programme — de théâtre —, aussi n'y a-t-il guère de surprise à découvrir ce qu'indique sous sa forme développée, le titre de la dernière pièce de la troupe Vollard (1), à savoir que l'héroïne de cette histoire est appelée à connaître une vie passionnée.

L'an passé, déjà, *Marie-Desseembre* (2), avec sa kyrielle de personnages burlesques (Felix, Prosper, Grossard, Mako, Mascarin, Houaret, etc. . .), faisait découvrir une écriture consciente des effets onomastiques. Presque toutes les silhouettes étaient affublées d'un nom emblématique ou d'un sobriquet narquois ; dès la première rencontre l'exégèse était instantanée. L'humour, maître d'œuvre éclectique, s'abreuvait tout aussi bien aux sources lointaines de la latinité qu'à celles du terroir réunionnais ou malgache et le sourire naissait, non tant de chaque découverte individuelle, que du truculent réseau qui, pour finir, était organisé. Plus récemment, *Nina Ségamour* vient de continuer la lignée en reprenant cette habitude de jeu verbal. Le nom de l'héroïne est le fondement même de ce nouveau spectacle : il vient avec redondance le placer sous le signe d'Eros, tout en promettant, par la même occasion, que le séga se trouve lui aussi au rendez-vous pour orchestrer la fiction. Baptisée en amour, Nina sera fatalement une grande amoureuse et se lancera, sans sourciller, dans la danse trépidante des passions, quitte, comme beaucoup d'autres aventurières mues par leur cœur hospitalier, à y laisser la vie.

On peut constater une interférence, sur la première syllabe, entre le prénom de l'actrice, Nicole Leichnig, et celui du personnage prin-

1 - *Nina Ségamour ou la vie passionnée d'une reine de beauté*, œuvre dramatique composée par Emmanuel Genvrin et l'ensemble de la troupe Vollard. La commission d'aide à la création du ministère de la Culture, lors de sa réunion du 25 novembre 1982, sous la présidence d'Antoine de Clermont-Tonnerre, a décidé d'accorder une subvention à cette pièce, en raison de son originalité et de sa qualité. Pour connaître la liste des subventions distribuées, voir le n° 12 de la revue *ACTEURS* p. 26 (mars-avril 1983).

2 - *Marie Desseembre*, autre création originale de la Troupe du Théâtre Vollard, jouée en 1981.

cial. Peut-être que cette correspondance n'est pas complètement fortuite puisque les créations d'Emmanuel Genvrin sont régies par cette forme de hasard objectif qui fait que, consciemment ou inconsciemment, son imagination travaille sur les données que lui fournit son potentiel d'acteurs. Au départ, dit Genvrin, c'est «Ninon» qui avait été prévu pour désigner le personnage. L'auteur pensait que ce prénom traduisait bien le caractère qu'il élaborait, celui d'un être velléitaire. Cette Ninon devrait être incapable d'opposer un refus catégorique et pourrait changer facilement d'avis, aussi bien sur les affaires importantes que sur les vécues — le petit épisode du «bonbon coco» (I, 3), par exemple, fournit une bonne illustration de ce trait de caractère —. Ninon serait susceptible de dire tantôt «oui», tantôt «non», tantôt «ni oui ni non». Elle laisserait son amoureux échafauder des projets d'avenir dans lesquels elle ne s'impliquerait pas. Prénom de l'indécision, de l'insouciance, de la tergiversation, Ninon dénonce un personnage faible, une femme dont la rouerie et la duplicité sont davantage à mettre au compte d'une inconscience fondamentale qu'à celui d'une mécanique native. C'est justement par manque de force d'âme et par excès d'esprit de conciliation que la jeune Réunionnaise peut se prêter à l'abjecte comédie des fiançailles officielles : elle doit se réjouir de faire plaisir, ce jour-là, en même temps à Frazier et à César et ne voit pas plus loin que la bague «imitation diamant» (III, 4) qui lui est offerte par son prétendant. La confiance et la naïveté de l'amooureux attentionné seront cruellement démenties. Pour les lecteurs de signes, le prénom même incite à la méfiance : une Ninon, sortie de l'Enclos, cela fleurit toujours un peu le libertinage.

En définitive, les avatars de la création fixent leur choix sur une variante du premier prénom et Nina supplante Ninon. Si les anciennes connotations continuent faiblement à opérer, d'autres viennent aussitôt les relayer. Le changement de terminaison commence par supprimer l'aspect bien français du diminutif et lui donne des allures étrangères, tout en ne le rattachant pourtant pas à un pays d'origine précis. Il se met à rappeler l'espagnol «*niña*», la jeune ou la petite fille, mot dont le provençal «*nine*», encore vivace dans le Midi de la France, est le proche parent et sert plus précisément à désigner l'adolescente à l'âge propice aux amours. La marque de l'italienne Nina Ricci vient pour sa part entourer ces deux syllabes de parfum et les habiller de haute couture. Quant aux homonymes de théâtre de notre héroïne, elles offrent toutes quelques points de ressemblance avec elle. *Nina* ou la folle par amour, acte en prose mêlé d'ariettes, joué aux Italiens en 1786, présente en quelque sorte une coïncidence formelle avec notre pièce et son personnage principal est comme l'antithèse du nôtre car cette Nina nourrit pour son amant une passion si violente

qu'elle en perd la raison. Sa sœur russe, la petite Nina de la *Mouette* de Tchekov veut absolument comme mademoiselle Ségamour échapper à la vie de province et devenir actrice. Plus rapprochée dans le temps, la protagoniste de *Nina*, c'est autre chose, du théâtre de chambre de Michel Vinaver, est une créature décontractée, elle aussi volage et peu farouche. Après ce tour d'horizon, on peut s'amuser à dresser, sur le ton du constat ou sur le ton de prophétie qu'adoptent les opuscules spécialisés sur la question, la fiche signalétique de ce prénom : la principale caractéristique des Nina est d'être des éléments perturbateurs en même temps que des êtres perturbés, bref d'être toujours des femmes à histoires.

Avant de se lancer à la conquête du public, les malheureuses petites filles de Français moyens, quand elles s'appellent Annie Chancel, s'empresent de se forger un pseudonyme qui leur permette de se distinguer du commun des mortels. Notre personnage, lui, n'a aucun besoin de se dépouiller d'une première personnalité pour en gagner une autre en se forgeant une étiquette aussi mystificatrice que mythificatrice. Nina est d'ores et déjà un prénom d'artiste.

Il n'a rien d'intrinsèquement réunionnais ; parmi les raisons qui ont présidé à son élection il faut certainement compter le fait qu'il sonne bien, qu'il est bref et équilibré et qu'il se mémorise facilement. Le patronyme de Ségamour vient harmonieusement le compléter. Ce mot-valise fait s'interpénétrer deux éléments : l'amour est universel mais le grand nombre des familles appelées «*Damour*» installées à la Réunion aide à orienter le mot vers l'univers local ; quant au séga, lui, il vient très clairement jeter l'ancre dans l'océan Indien puisqu'il est typique de cette partie du monde, le séga étant une musique d'origine africaine ou afro-malgache que l'on trouve à Maurice, à Rodrigues, aux Seychelles et à la Réunion et ce nom sert à désigner à la fois la danse et la chanson qui l'accompagne.

Le séga primitif, correspondant à ce qu'actuellement on appelle maloya, était, dit P. de Monforant «la traduction des désirs les plus dévorants» (3) et il n'y a qu'à regarder la lithographie de Roussin (4) illustrant son exécution pour s'en assurer. On ne peut qu'être frappé par la véritable provocation sexuelle qu'une jeune créole, en passant un foulard derrière ses reins cambrés, lance à son partenaire. A la Réunion, le séga a évolué de façon constante et a pris une forme assagie, moins ardente : c'est la danse populaire type, celle qui anime les bals du samedi soir. L'aspect sensuel de la danse peut disparaître en surface, comme il peut resurgir à tout moment, retrouvant toute la force

3 - Citation extraite de l'article de Jean Albany, le séga in *A la découverte de la Réunion*, tout l'univers réunionnais de ses origines à nos jours, volume 9, p. 54, Saint-Denis de la Réunion, 1980.

4 - Ibidem, p. 59.

de ses origines. Le couple que forment Séga et Coktail dans *Nina Ségamour* donne une excellente démonstration du pouvoir hautement suggestif qui subsiste dans un séga bien conduit : l'interprétation du *Séga Métropole* (III, 1) n'hésite pas à montrer clairement qu'elle est la transcription de tous les jeux amoureux. Séga et érotisme vont de pair, à tel point que conjuguer séga et amour dans un mot d'un seul tenant, c'est, d'une certaine façon, construire un pléonasme.

NINA SÉGAMOUR... A lui tout seul, ce nom est une invitation au plaisir. Scandé sur cinq pieds, il constitue une merveilleuse enseigne, un nouveau « Monjoie Saint Denis ! » et le voilà parti à l'assaut de la capitale de l'île.

*

* *

Etalé en distinctes lettres violettes sur un fond rose vif, c'est lui qui domine, sur l'affiche de la pièce, l'effigie de l'héroïne et se charge de mener toute la campagne de la représentation. Une attrayante nymphette, les cheveux frisés, les sourcils épilés façon Garbo, prend un bain. Elle est la personification du bonheur qu'apportent l'eau courante et la baignoire, les soins corporels et la coquetterie féminine. Ancienne publicité Monsavon diffusée dans les journaux réunionnais pendant les années 40, elle a été choisie parce qu'elle symbolise les aspirations de Nina : le désir d'un luxe et d'un art de vivre occidentaux, l'envie de changer de peau et de se laver de tout ce qui, en elle, pourrait rappeler son passé et sa misère. La savonnette évoquée, que seul d'ailleurs le contexte suggère, c'est sa victoire à elle sur le savon de Marseille, ce savon grossier auquel elle serait condamnée à perpétuité si elle épousait César, ce savon dont elle ne veut à aucun prix (1, 3). Le cliché vieillot, maintenant transformé en poster aux couleurs voyantes, attire le regard. Le sourire et le pétilement des yeux se font racoleurs ; des lèvres entrouvertes s'échappe un phylactère blanc qui, tantôt laissé vierge dit : « Faites de moi ce que vous voulez... », mais le plus souvent sert à délivrer un message fixant le jour, l'heure et le lieu où l'on peut rencontrer cette souriante créature. Figée sous cette apparence gaie et légère, Nina, dont déjà le prénom semblait échapper à la pesanteur, devient doublement Nina-la-bulle.

Le mauve et le fuschia transposent délibérément dans notre temps la photo originale. Parce que le portrait, agrandissement démultiplié d'un modèle très petit, ne pouvait avoir qu'un grain très apparent et surchargé, il se présente maintenant comme un quadrillage de particules colorées plus ou moins espacées. Comme dans les tableaux

pointillistes, de loin on a une impression d'unité, mais dès que l'on s'approche, la vision se décompose. Simple à première vue, le personnage de Nina devient plus complexe dès que l'on distingue les multiples atomes qui le recouvrent. Cette affiche, destinée à imager la personnalité de la star et à rendre compte de l'œuvre dramatique toute entière, est bien trouvée. Elle renvoie plusieurs décennies en arrière jusqu'à la période de l'avant-guerre, mais tout en estampillant cette époque du sceau contemporain. Or ce jeu sur le mélange des temporalités, on le retrouve tout au long de la pièce qui conte de la « Réunion longtemps » sans jamais cesser de jeter des clins d'yeux malicieux à la Réunion d'aujourd'hui.

Nina Ségamour, la midinette affairée qui court chez le coiffeur et prend des leçons d'art dramatique (III, 2), eût probablement été au comble du bonheur de voir son nom et son visage ainsi popularisés et affichés sur tous les murs, lui apportant la célébrité qu'elle désirait. D'une certaine façon, cet hommage lui parvient à titre posthume, ce qui montre que le Destin, surtout lorsqu'il est fictionnel, est toujours capable d'ironie.

*

* *

C'est à une simple comédie que semble convier la vision épanouie de la jeune baigneuse : elle laisse tout à fait ignorer que la tragédie est, elle aussi, au rendez-vous. Histoire des splendeurs et misères d'une courtisane des temps modernes, *Nina Ségamour* pratique le mélange des genres.

Au théâtre, le personnage de la demi-mondaine connaît deux orientations. La cocotte appartient généralement au registre comique mais l'immense succès de *la Dame aux Camélias*, au milieu du XIX^e siècle, a fait se développer un autre thème, celui de la courtisane au cœur généreux, purifiée par un amour sincère, qui ne meurt qu'après s'être rachetée aux yeux de Dieu et des hommes. Pour Nina Ségamour, il n'est pas question d'être touchée par l'aile de la contrition. Ce personnage présente donc une autre version mélodramatique du « topos », celle de l'impénitente femme infidèle que vient supprimer l'homme qu'elle a trompé et bafoué. Véritable fait divers comme on en lit tous les jours dans la presse (remplacez le revolver par un « sabre à cannes » si vous voulez que cela fasse plus couleur locale), le schéma exploité par la troupe Volland est donc du pire mélo et il faut féliciter Emmanuel Genvrin, non pas particulièrement parce qu'il traite ce sujet, mais parce que, bien que traitant un tel sujet, il construit une

pièce réussie. Après tout, quand dans *l'Age d'Or* (5) Abdallah tombe de sa grue, ne fournit-il pas lui aussi un exemple caractéristique de ce théâtre du quotidien qui ne recule devant aucun pathétique quand il s'agit d'écrire la tragédie de notre temps ?

Marie-Dessebre et *Nina Ségamour* forment un diptyque. Au «sédute et abandonnée» du premier répond le «elle séduit puis abandonne» du second. On peut noter ce schématisation sans ironiser : tout est dans la manière de raconter, or l'écriture dramatique de *Vollard* est aussi diverse que séduisante. De Bertolt Brecht elle a retenu plusieurs leçons : elle fonctionne sur une ligne brisée, inclut des «songs» qui sont à la fois la respiration de la pièce et son commentaire, se donne pour but d'être divertissante mais d'un divertissement qui conduit à une réflexion sociale. Mais par ailleurs *Nina Ségamour* est loin d'être du théâtre épique au sens strict et il est impossible de plaquer sur cette pièce, fonctionnant beaucoup sur l'analyse psychologique, la théorie du grand dramaturge allemand. La troupe réunionnaise ne pratique pas un brechtisme canonique ; elle est entrée dans l'ère du post-brechtisme éclairé. L'état d'esprit qui l'anime est comparable à celui qui meut des compagnies comme *l'Aquarium*, *la Tempête* ou *le Campagnol*, pour ne citer qu'elles. De ce qui est devenu pour certains épigones conservateurs et tatillons un véritable code de lois, elle ne retient que ce qui l'intéresse. La dramaturgie aristotélicienne, si décriée il y a quelque temps, montre qu'elle n'est pas morte des multiples attaques qui lui ont été lancées ; elle revient donc, mais métamorphosée, inspirer les auteurs modernes. Ces derniers sont moins perturbés qu'enrichis par le double héritage qui leur parvient.

*

*

L'articulation de la pièce est nette : le prologue débouche sur le drame ; la première partie conte l'irrésistible ascension de la petite gamine des Hauts, Nina Ségamour, la seconde, sa vie parisienne et son retour à la Réunion pour la mascarade qui la conduira à sa perte. Partout son amie Fanette l'accompagne. Toutes deux forment une paire d'inséparables, d'autant que Fanette, surtout au début, n'apparaît que comme la doublure nuancée de l'héroïne. Avant même que l'action ne commence, si l'on regarde la brochure distribuée aux spectateurs, on peut déjà associer les deux personnages car leurs minutifs désinvoltes, mêlés aux emphatiques prénoms d'Esther, Judith

et Agrippine, ne peuvent, par effet de contraste, que se faire remarquer. Paradoxe volontaire, celles qui sont désignées par des hypocoristiques les rapprochant des Ninon, des Fanchon, des Suzette de la chanson, baigneront pour finir dans la tragédie alors que toutes les scènes qui font apparaître les «tantines» aux résonances bibliques et/ou raciniennes seront d'un comique particulièrement soutenu.

La distribution de *Nina Ségamour* privilégie les figures féminines. Si l'on compte parmi les acteurs (comme d'ailleurs on doit le faire puisqu'ils ne sont pas extérieurs au jeu) les musiciens de l'orchestre des Créol's qui participent seulement à la partie musicale de la pièce, les actrices apparaissent alors comme légèrement minoritaires (le rapport est de sept contre neuf). Mais si l'on considère la part textuelle et dramatique qui est accordée à ces actrices, elles se mettent alors à l'emporter d'assez loin sur le groupe des garçons puisque l'on ne trouve pas moins de seize personnages féminins distincts, alors qu'il n'y a guère que huit personnages masculins pour leur donner la réplique (6). La pièce laisse davantage la parole aux femmes qu'aux hommes et cela pour la bonne raison que *Nina Ségamour* a choisi de parler, avant tout, des femmes : c'est le propos délibéré qu'elle leur fait la part belle.

Toutes les femmes sont concernées par la peinture présentée et les problèmes qu'elle aborde, mais il n'en reste pas moins que ce n'est pas quelque ectoplasme de la femme universelle qui apparaît au centre du plateau. Le personnage est campé en situation : les projecteurs éclairent la Réunion et la femme réunionnaise.

Vollard a su éviter deux clichés.

Le premier, il l'avait lui-même mis en scène dans *Marie-Dessebre*. Pour simplifier, pour faire réagir plus violemment, la caricature n'hésitait pas à recouvrir un manichéisme outrancier : la femme réunionnaise, par l'intermédiaire de Marie-Mirandine, était dépeinte comme pauvre mais digne et méritante. Victime totalement irresponsable, elle ne savait que se débattre et apparaissait comme particulièrement pitoyable. Du coup se dégageait une idéologie assez suspecte, que le théâtre Boal, en forçant la dose, répand de plus belle, où la vertu est l'apanage du peuple. A cet égard *Nina Ségamour* montre, par rapport à *Marie-Dessebre* un net progrès car c'est une pièce moins partisane. Les personnages ont gagné en psychologie : on continue à rire des nantis mais ils ne sont pas les seuls à être l'objet des attaques. *Nina* ne fait pas de prêchi-prêcha démagogique sur fond misérabiliste. Tant mieux !

6 - Ceci sans tenir compte du secrétairo et du trésorier de l'assemblée de l'association sportive, rôles qui peuvent être remplis indifféremment par l'un ou l'autre sexe (II, 2).

Le second cliché est celui de l'exotisme facile, celui qui associe à la Réunion l'image de la femme-fruit, de la femme-fleur, de la femme-oiseau-de-paradis, le tout sur fond de Boucan-Canot recomposé pour affiche touristique. Pour que la photo soit typique et insulaire, on dispose harmonieusement, sur un même «van», des vahinés aux arômes de vanille artificielle. *Nina Ségamour* attaque de plein fouet ce lyrisme usé et frauduleux en le combattant avec ses propres armes. Sous le feu des projecteurs, la salade de fruits tourne à la compote, arrosée de crème pour qu'elle soit plus savoureuse. Mais ce numéro de café-théâtre, à lui tout seul, ne suffit pas : *Nina* montre la cacophonie qui règne dans la volière des femmes-oiseaux, les coups de bec qui s'y échangent. Pour rectifier l'image de la gracieuse femme-fleur, elle n'hésite pas à employer de gros moyens. Elle exagère à outrance, met plus de poids qu'il n'en faudrait pour que se dessine enfin une silhouette moins mensongère : par l'intermédiaire des personnages d'Agrippine, Esther et Judith, c'est désormais comme si, derrière chaque tige d'orchidée, se cachait un «coco-fesse».

La femme réunionnaise, dans *Nina Ségamour*, n'est plus forcément belle comme les stéréotypes tropicalisés ordinairement l'imposent. Elle doit montrer qu'elle est diverse ; c'est ce qu'elle fait.

*

* *

Une des raisons qui empêche une approche uniformisante, à proprement parler est théâtrale. Elle vient du fait qu'il n'y a pas eu adoption d'un style de jeu unique. Point n'est besoin d'évoquer la crise du personnage dans le théâtre moderne : comme le Palatin d'*Ubu Roi* (7), la notion de personnage a explosé ; les débris se sont envolés de tous côtés et leur retombée a provoqué les expériences les plus surprenantes. *Vollard*, lui, ne s'est jamais installé dans un avant-gardisme de choc ; il a en fait des vues assez traditionnelles, du moins dans le sens des nouvelles traditions. Il joue sur un clavier assez large. Marie-Hélène, Fanette, Esther, la féministe, pour prendre ces quatre exemples, ne sont pas assimilables, non seulement parce que leurs rôles sont en eux-mêmes contrastés, mais encore parce qu'ils ne fonctionnent pas sur le même mode. *Nina Ségamour* a un aspect exercice de style qui n'est pas négligeable : le côtoisement de différentes «écoles» de jeu — je ne trouve pas d'autre mot — fait de la scène un monde

qui ressemble à la Réunion puisqu'il admet et le pluralisme et le métissage.

*

* *

La première manifestation de l'hétérogénéité signalée ne se situe-t-elle pas d'abord dans le caractère mixte de la pièce ? *Nina*, à condition qu'on ne cherche pas à donner un sens étroit à cette formule, est une comédie musicale. Tous les acteurs, à un moment ou à un autre, se mettent à chanter et à danser pour animer la représentation. Cependant, dans sa majeure partie, l'expression chantée est confiée à une vedette : c'est Marie-Hélène l'interprète principal des dix ségas et de la biguine de *Nina Ségamour*. Tantôt elle intervient en solo, tantôt elle est simplement une choriste parmi les autres. En tout cas son rôle dans les intermèdes musicaux est prépondérant ; sa voix vient de manière répétitive rythmer le spectacle.

Marie-Hélène appartient au monde du «show-business» plus qu'à celui du théâtre. Effet accentué, il ne lui est pas permis d'émettre un seul son qui ne soit pas mis en musique ; si les acteurs peuvent parler et chanter, la réciprocité n'est pas exacte. Marie-Hélène a un statut ambigu puisqu'elle est confinée dans l'espace de la chanson mais que par ailleurs elle est autorisée à venir introduire cet espace sur toute l'aire scénique et parmi les spectateurs et qu'elle peut mêler sa présence et ses gestes à l'action dramatique.

Entre Paris et Saint-Denis de la Réunion navigue l'hôtel Métropole et Marie-Hélène participe à toutes les errances de l'orchestre. Son personnage doit cumuler les traits distinctifs de ces deux parties du monde : par son physique, Marie-Hélène doit être perçue comme réunionnaise ; par son costume, elle doit s'en abstraire. Ses tenues —elle en a trois— ont le clinquant des vêtements de scène. Par exemple, même quand elle porte la sobre petite robe noire de Piaf, un boa d'un rouge vif, un chapeau, des boucles d'oreille sont là pour lui donner mauvais genre. Ses vêtements sont taillés pour la moulure au plus juste et la transformer en entraîneuse. De sa peau brune qu'ajustent les couleurs stendhaliennes, de la cambrure de ses reins soulignée par l'exiguïté de l'étoffe, de sa démarche chaloupée, naît l'indispensable érotisme que doit distiller toute chanteuse de cabaret.

L'ensemble des Créol's est en accord parfait avec son animatrice. Il doit représenter un orchestre dégénéré, porteur de l'héritage de la tradition folklorique réunionnaise, mais d'une tradition entamée, déformée par les modèles extérieurs et jouée sur des instruments qui n'ont rien de typique. Les influences qui peuvent intervenir sont

⁷ - Alfred Jarry, *Ubu Roi* (II, 2), in *UBU*, collection Folio (n° 980) éditions Gallimard, 1978, à la page 53.

aussi bien celles du jazz, lui-même aussi d'origine africaine, que celles de la musique anglo-saxonne. Pendant le bal, trois ségas traditionnels sont joués (8) installant au cœur de la représentation le modèle de référence. Les autres morceaux de musique dans *Nina Segamour* sont, eux, plus divers et tous originaux. A Marie-Hélène est confié le rôle qui revient à une animatrice de boîte de nuit, c'est à dire le soin de faire alterner des morceaux vifs et remuants avec des morceaux lents. Placés à des points névralgiques pour clore le prologue et le spectacle, «*César-le-Rhum*» et «*Ou i lé mon pays*», ségas méconnaissables, montrent l'évolution du genre à un de ses points extrêmes : ce sont des slows créoles, pathétiques et émoullents. La chanteuse n'est plus alors seulement chargée de divertir. Elle endosse la personnalité des âmes bouleversées et doit communiquer leur angoisse. Le séga est installé dans un univers qui lui est, au départ, tout à fait étranger. Il fait sonner l'heure du constat amer et de la mélancolie poignante. En nombre et en durée ces passages sont moins importants que les autres mais ce sont les plus émouvants et, pour finir, ce sont eux qui marquent le plus. C'est donc l'image d'une Marie-Hélène rouge et noire comme le sang et la mort que nous installerons dans notre album de souvenirs.

*

*

*

Pour que les spectateurs participent à l'ensemble du jeu, Volland a employé de multiples procédés : on plonge le public dans une ambiance cabaret et on lui sert des consommations sur le pourtour de la scène — il appartient alors à l'action qui se déroule dans l'Hôtel Métropole — ; pour la scène du jury, on extrait des rangées de l'assistance quelques acteurs improvisés afin qu'ils servent de trésorier et de secrétaire de séance ; on ouvre, après les élections, un bal public auquel sont invités personnellement quelques privilégiés et où tout le public est globalement convié. Dans cette lutte efficace contre la passivité ordinaire qui règne du côté des regardants, un des moyens employés va donner l'occasion de mettre en vedette des femmes réunionnaises.

Il s'agit, lors de l'assemblée générale de l'association sportive, de se livrer à une petite expérience de pseudo-théâtre invisible. Tout d'un coup, des actrices qui se sont assises sur les gradins se mettent

à interpeller les personnages du plateau. Leur habillement est banalisé ; leur jeu vise à être naturel. Quoique ces intervenantes fassent partie de l'intrigue et que l'on n'ait guère de mal à reconnaître les comédiennes de la troupe, un petit moment de surprise et de flottement s'installe. La supercherie ne dure pas longtemps ; l'effet de réel créé par les voix, les maintiens et les costumes ne donne le change que pendant quelques minutes.

La bouffonnerie de cet «*authentique*» débat n'échappe à personne. Théoriquement tout un chacun devrait pouvoir réagir et se mêler à la discussion mais l'essai n'est pas concluant. Les femmes sont venues en masse à l'assemblée annuelle de leur association pour écouter la lecture des comptes ; elles sont surtout venues, semble-t-il, pour régler entre elles leurs propres comptes. Toutes sont revendicatrices mais sont toutes de bords différents. Il y a d'abord, et c'est l'eau-forte la plus contrastée, une vraie tricotieuse de la Révolution proclamant les poncifs d'un féminisme bêta (9), poncifs qu'elle fait suivre de près d'affirmations racistes peu scrupuleuses (10). Alors que cette excitée lutte pour que l'on abolisse les élections de «*miss*», toutes les autres adhérentes, à peine moins excitées qu'elle, vont se mettre à défendre ce qui, à la Réunion surtout, est une véritable institution.

La Cafrine, la Malabaraise, la Créole blanche — on remarque qu'il manque une indispensable Chinoise pour compléter le tableau de la population de l'île — prennent à tour de rôle la parole, réclamant le titre pour leur communauté. Les deux premières interventions dénoncent la partialité et le racisme habituel du jury. Pour contenter tout le monde, la conciliante Cafrine fait une proposition d'une cocasse naïveté ; elle suggère tout bonnement d'établir un tour de rôle et puisqu'il faut bien commencer souhaiterait que l'on fasse gagner cette année la représentante de sa communauté. Les déclarations à l'emporte-pièce fusent jusqu'à ce que le débat chavire et que s'installe la foire d'empoigne : «*Batay, batay, la toul moun i may !* ». Un séga endiablé vient emporter la fin de la discussion.

Ce qui est à l'ordre du jour ce sont les concours de beauté ; le sujet en soi est frivole et pour l'aborder la satire ne recule ni devant l'anachronisme (11), ni devant les mots énormes (12). Pourtant les voix détournées de ce comique laissent entendre que la caricature vise une autre cible que celle qui est donnée comme telle. Les tripotages et les magouillages qui président à l'élection de Nina sont là pour refléter ce qui se produit lors d'élections plus sérieuses, ce

9 - «*Nous les femmes nous sommes des êtres à part entière ;* »

10 - Elle fait taire la Cafrine en lui disant qu'il n'est pas étonnant que tous les ans elle arrive bonne dernière : «*C'est normal, car ou lé vilain* ».

11 - Il n'y a jamais eu d'élections de «*miss* » en 1940. Le Théâtre Volland le signale dans la brochure qu'il distribue à l'entrée du spectacle.

12 - «*N'a qu'à choisir un moun neutre, un blanc* » (à titre d'exemple).

8 - *Chanson Francisco, Canne Mapou et Caf gas vilain manière*. Les deux premiers morceaux sont de Fourcade, le troisième, selon Jean-Pierre La Selve, spécialiste du folklore réunionnais (voir le chap. IV, *Musique, chansons et danses de l'Encyclopédie de la Réunion*, tome 5, p. 75-107, Saint-Denis de la Réunion, 1981) proviendrait de sources antillaises.

que le séga « *Batay* », parlant clairement de politique (13) vient confirmer.

*

*

Après ce semblant de théâtre intervention, le défilé de Fanette, Scolatie, Sandja, Marceline et Nina Ségamour fait retrouver le monde du music-hall, ce monde qui brille de toutes ses paillettes et fait de la femme cette enchanteresse des mille-et-une nuits du spectacle. Si c'est vraiment la suppression du sacre de miss Bourbon qu'enviesait Emmanuel Genvrin, il n'est pas évident qu'en attaquant l'ennemi avec ses propres armes, il ait trouvé le meilleur moyen de l'anéantir.

Une par une, celles qui sont là pour prouver que toutes les femmes sont fatales et que l'île de la Réunion est encore, pour les chasseurs de fesses, la plus belle et la plus diverse des réserves, se mettent à descendre l'escalier d'apparat et elles le descendent toutes sensuellement bien. Fête de la couleur de la peau des candidates, fête des couleurs de leur costume — chacune d'elles a créé toute une harmonie autour d'une teinte fondamentale —, fête des chapeaux, des châles, des shorts, des jarretières et des talons hauts, ce numéro de Lido, orchestré sur un air de bossa nova sirupeuse, joue le grand jeu de l'érotisme industriel : dandinement et trémoussements de la croupe, poses voluptueuses, bouches rendues lascives par un humectage soigneux... La parodie a beau vouloir montrer tous les aspects décadents et frelatés de cet érotisme artificiel, il n'est pas sûr qu'elle réussisse. Le spectateur se fait voyeur et il lui est bien dur d'exercer un jugement critique quand, dans le même moment, il se rince l'œil.

D'un secret commun accord, toutes ces affriolantes demoiselles rêvent d'un prince charmant qui serait un « grand brun aux yeux verts ». Pour le reste, leurs goûts et leurs couleurs sont tout ce qu'il y a de plus variés. Une facétieuse opposition est dressée entre les jeunes Réunionnaises de la compétition qui affichent leur préférence pour les plats locaux et les boissons du pays — chaque fois les particularismes des différents groupes d'origine sont retracés — et Sainte-Nina-l'Apostate dont tous les tropismes sont luxueux et occidentaux. Sans vergogne Nina Ségamour souhaite devenir actrice de cinéma ; sa fleur est la rose rouge, sa boisson le champagne, son plat le gratin de grosses légumes. Etant donné le parti pris du jury, tout la désigne comme

13 - « Qui dit politique, i dit killi... Nana zéléction, nana causement en foutant... »

l'inévitable gagnante du titre. De même que précédemment, la satire s'achève sur une échauffourée féminine, dispute que vient à propos dissimuler une providentielle panne de secteur.

*

*

La vision de la femme chamoiseuse et querelleuse est, dans *Nina Ségamour*, fortement appuyée. Depuis la farce du moyen-âge, cet antiféminisme primaire a toujours fait la joie des spectateurs même s'il agace un peu les spectatrices. Alors pourquoi ne pas continuer à appliquer cette recette aux vertus éprouvées ? Les tableaux des commères stigmatisent eux aussi cette prétendue nature féminine qui continuera à faire les beaux jours du théâtre tant que l'écriture dramatique restera essentiellement masculine. Agrippine, Esther et Judith n'ont, semble-t-il, rien d'autre à faire qu'à discuter sur le pas de leur porte et à continuellement s'agresser. Pour peindre ces matrones, pas de demi-mesure ; la caricature n'hésite pas à être accentuée.

Pour ce faire, la troupe Volland reprend un style de jeu qu'à l'époque d'*Ubu Roi* notamment (14) elle avait exploité avec bonheur. Quand le roi de Pologne et ancien roi d'Aragon sort du bain, c'est « la redondance illustre de son cul » (15) qui s'impose. Montet-il sur les planches, c'est alors sa monstrueuse « gidouille » qui avant tout remplit l'espace. Quand à sa moitié, la douce mère Ubu, elle ne peut l'être qu'au figuré puisqu'à tout ce lard elle ajoute encore les deux plantureux appendices que constituent ses mamelles.

De l'héroïne de la première création de la troupe, nos trois comères ont abandonné le masque mais recopié la forte silhouette. Elles apparaissent de même sous leur lot de coussins comme des images symboliques de la difformité ; mais si les boursoufflures de leur prototype n'étaient dues qu'à un amour immodéré pour la nourriture, les rondeurs de ces nouvelles « Rbue » (16) sont aussi le fait de la malnutrition et des maternités répétées. La disproportion qui existe entre les mollets chétifs et les tonnes de chair qu'ils supportent évoquent la bande dessinée, ce qui rappelle encore le croquis de Jarry.

Lors de l'entrée en scène des ces marionnettes rembourrées (I, 1), les robes, qui ont toutes été choisies pour que leur texture et leur imprimé sentent le bon marché, ne savent pas trouver assez d'ampleur pour recouvrir l'amplitude de toutes ces courbes. Elles boudinent

14 - *Ubu Roi* d'Alfred Jarry a été mis en scène par la troupe du Théâtre Volland en 1979.
15 - *Le Bain du roi*, poème d'Alfred Jarry, *Ubu*, édité, cit. p. 348.
16 - *Ubu*, abréviation qu'utilise Alfred Jarry pour désigner la mère Ubu, *Ubu Roi* (IV, 7) édité, cit. p. 111.

alors ce que l'on a pour habitude d'appeler des avantages quoiqu'en réalité ils n'offrent, si l'on ne tient pas compte de leur effet amortissant dans les chutes, que des inconvénients. Ces grosses Réunionnaises vont pieds nus et comme elles se protègent du soleil, elles portent des chapeaux de paille. Leurs journées sont remplies par tous les papotages possibles. Si d'aventure quelque belle occasion de cancaner se présente, on peut être assuré qu'aucune d'entre elles ne la laissera s'échapper. Saisir au bond le ragot qui passe, pressentir celui qui fera les gorges chaudes de demain, voilà un art auquel elles sont rompues. Sans le «moucatage» et le «la di, la fé» qui vient l'alimenter, la vie semblerait bien morne dans les Hauts.

En voisines attentionnées Judith et Esther ont décidé d'avertir Agrippine qu'il est temps pour elle de prendre sérieusement en main l'éducation de Nina et de lui apprendre enfin à devenir une bonne ménagère. Dans tout l'entourage on commence à jaser car la petite, qui est jolie, pourrait bien finir par mal tourner si on la laisse encore traîner sans surveillance et faire du stop à la sortie de l'école. Avec fougue Agrippine prend la défense de l'incriminée. Pour faire taire ce qu'elle estime être des calomnies, elle trouve de multiples arguments. D'abord Nina n'est pas comme les autres. Dans une confession fort claire, qu'elle a pourtant l'hypocrisie de ne pas mener jusqu'au bout, la mère de famille dévoile à ses compagnes le secret qui entoure la naissance de sa préférée. De ses dix vilains petits canards, Nina sera la seule à devenir un cygne car «le papa d'Nina»... «lé pas»... «son papa». L'aveu a beau être voilé, il est triomphant. Nina est blanche comme neige et pour décrire cette neige qu'elle n'a jamais vue mais qui hante son paysage mental, Agrippine se fait toute lyrique. Ses sources d'information sur la neige sont inattaquables. Avec un ton déclamatoire plus démesurément appuyé que celui d'une Rachel à la Comédie Française, elle énonce fièrement qu'elle tient tous ces détails d'un de ses fils, haut placé, puisqu'il est «là-bas, en France, dans la poste, à Chamonisque». Esther et Judith applaudissent ce morceau de bravoure. Comment s'étonner, après cela, que Nina, fille d'une telle comédienne, veuille se lancer dans une carrière artistique ?

Sur la blanchette du teint de Nina c'est tout un rêve qu'a échaudé la bonne femme. A quoi bon savoir repasser, coudre, faire la cuisine ? Nina n'a qu'à se marier avec «un monsieur de France» pour échapper à tout jamais à ces tâches serviles. Elle se promènera en voiture, habitera une «case en dur» et confiera le soin de ses enfants à ses «nénières», ses jolis petits bambins invariablement «blancs, cheveux jaunes et zieux bleus». Parlez «chaudron» à Agrippine, elle répond «Bellepierre» ; parlez-lui «ménage», elle répond «l'instruction». Nina, c'est l'orgueil de sa mère. Depuis toujours la fillette a

a été particulièrement choyée en prévision d'un avenir qui ne saurait manquer de la faire changer de classe sociale. Pour voir ses projets aboutir Agrippine mène bonne garde ; elle est décidée à écarter de vive force les prétendants qui ne correspondent pas à ses vœux les plus chers : or César, le fils d'Esther qui tourne autour de Nina aurait tort de se montrer entreprenant ; il n'est pas un assez beau parti, quelles que soient par ailleurs ses qualités naturelles.

Agrippine n'a pas à s'inquiéter : Nina a été à bonne école. Elle sait parler un français qu'un purisme excessif déforme et cette précoce ne s'intéresse qu'aux hommes qui peuvent la conduire dans les hautes sphères de la société. César, qu'une modeste carrière de chaudronnier attend, n'a en conséquence guère de chance de la séduire.

«Bonheur lé pas dans la couleur», «bonheur lé pas dans l'argent» philosophe Judith dont la caractéristique principale est de se contenter de peu et de s'estimer heureuse de tout. Mais que peuvent ces vieux dictons populaires contre cette nouvelle philosophie cynique dont Agrippine se fait la doctrinaire, philosophie qui à l'inverse de son ancêtre athénienne ne prêche pas le retour à la nature ? Quand Moran, tout de blanc vêtu pour la scène de l'annonce, gratifie l'ambitieuse mère de famille d'une belle enveloppe de francs C. F. A., c'est avec la meilleure philosophie du monde qu'Agrippine serre sur son sein les prémices du bouleversement de son existence.

Pendant longtemps le blanc, teinte délicate et salissante, à cause de l'entretien qu'il demande a été dans les habits la marque de l'appartenance aux classes aisées. Ce n'est plus vrai mais cette couleur reste plus ou moins réservée aux grandes occasions, aux habits du dimanche. Le blanc a été utilisé dans la mise en scène de *Nina Segamour* pour signifier la réussite d'Agrippine, Judith et Esther. Le deuxième grand tableau qui réunit les «tantines» (III, 3) montre comme leur condition a changé : les voilà dégouttantes de blanc, flottant dans de vastes robes blanches, coiffées de coquets chapeaux blancs, portant sous le bras des sacs de cuir blanc et sur les oreilles des boucles blanches. Quelques petites taches de couleur viennent orner les chapeaux et les cous. L'illustration de la promotion sociale est claire : l'ère du strict minimum est révolue ; les commères sont entrées dans l'ère de la coquetterie, du superflu et du colifichet. A tout seigneur, tout honneur : grâce à l'ascension de sa fille, Agrippine est montée plus haut que ses deux voisines ; sa robe est donc ornée de blanches fanfreluches bouillonnées dont sont dépourvues les toilettes d'Esther et de Judith.

Mais le blanc c'est aussi la couleur désignant la clarté de la peau

et l'on sait comme le teint clair de Nina fait la fierté de sa mère. Nina «a bien gagn(é) la couleur» (I, 1), cette couleur de Blanche-Neige dont Agrippine fait le critère esthétique par excellence. En s'habillant de blanc, les trois femmes s'assimilent aux Blancs. Elles se transforment aussi en énormes bonhommes de neige, ces bonhommes qu'elles n'ont jamais vus mais qui suscitent leur admiration. L'image colportée par la mère du postier s'est imposée dans l'imaginaire de ses influençables comparses mais pour engendrer des clichés plus en rapport avec leur proche univers. Les mythiques montagnes de «Chamonisque» (I, 1) servent maintenant à faire rêver Esther de montagnes de riz, tout aussi élevées. Transformée elle-même en un mont-de-Riz-Blanc, Esther ne peut regretter que d'autant plus fort l'absence de cette céréale qui lui fait si cruellement défaut.

Les espérances des trois habitantes des Hauts de Saint-Pierre ont en effet été partiellement déçues. La protection de monsieur Frazier a pourtant bien fait les choses et leur a procuré pensions ou emplois communaux. Les commères ont de quoi vivre sans s'inquiéter ; seule les afflige la grande famine qui sévit à la Réunion (17). La grosse Esther, contrainte à un régime forcé, ne fait que gémir tandis que la candide Judith continue à professer un imperturbable optimisme.

C'est parce que Nina doit revenir et faire une rentrée solennelle dans son pays natal que les matrones se sont endimanchées. Il manque pourtant, touche finale indispensable pour compléter le portrait de leur magnificence, à chacune d'elles une paire de chaussures, absence que l'on peut interpréter soit comme une inaptitude des commères, après tant d'années passées pieds nus, à se faire au port du soulier, soit comme un des effets de la pénurie. L'île est pour l'heure officiellement pétainiste. Il faut afficher son patriotisme — c'est pour arborer les couleurs de la France qu'Esther et Judith égayent toute leur blancher d'un peu de bleu et qu'Agrippine se transforme en cocarde tricolore — et prôner le retour à la terre. «Travail, Famille, Patrie», telles sont les valeurs fondamentales que l'on met en avant à la Réunion comme en Métropole. Quand bien même on crève la faim, il faut entonner un hymne de gloire à Pétain.

Le trio de nos villageoises sert à montrer les courants d'opinion qui circulent sous un apparent consensus. L'isolement de la Réunion n'est pas tel que la B. B. C. et les échos du gaullisme ne lui parviennent pas. Esther écoute clandestinement la radio «band zanglais là-bas Maurice» et proclame à mi-voix, pour exprimer son adhésion à la nouvelle tendance, un «vive de Gaulle !» qu'Agrippine, intervenue sur ces entrefaites, a le malheur de percevoir. L'imposante matrone exerce pour se venger un chantage à la dénonciation à l'égard des

deux moqueuses qui ont le tort de se moquer de sa petite Nina ; elle menace d'envoyer une lettre anonyme. Avant de laisser comprendre qu'elle ne faisait que plaisanter elle se laisse supplier à deux genoux. Il n'est pas question pour elle d'ébruiter les erreurs d'opinion de sa future belle-famille. César va épouser Nina puisque monsieur Frazier a décidé que ce couple formerait, pour toute la population, un modèle exemplaire. Les dissensions entre les «tantines» resteront dans la sphère familiale et ne passeront pas dans le domaine public ; de toute manière, avec l'arrivée prochaine du bateau «Léopard», les oppositions politiques n'auront bientôt plus aucun lieu d'être.

Agrippine, Judith et Esther sont des personnages énormes à tous les sens du terme. Il est impossible de faire le tour de tous les mots d'esprit qui s'échappent de leur bouche : elles passent leur temps à se «moucatier» ou à faire des réflexions d'une naïveté calculée pour passer la rampe en provoquant l'hilarité du public. Le déplacement de ces créatures au physique balloné doit, comme le jeu d'Ubu, «pousser au guignol» (18) ce qu'il ne cesse de faire. Les démarches sont mécaniques ; les ventres et les postérieurs se prêtent avec complaisance aux effets les plus soulignés ; le moindre saut devient périlleux tant la masse qu'il soulève est impressionnante. On ne peut noter toutes les mimiques expressives des commères, tous leurs agissements, tous leurs évanouissements, toutes leurs roulades à terre... S'il ne faut garder, dans notre album imaginaire, qu'un exemple-témoin de leur gestuelle, on peut retenir la singulière bête-à-trois-dos que les actrices composent pour illustrer l'acte sexuel. Judith arrive derrière Agrippine et la bloque en lui empoignant les fesses ; par devant, c'est Esther qui se carre ; agrippant par la poitrine ce qui est en l'occurrence la représentation symbolique de Nina, elle la soulève d'un bon demi-pied et l'enfonce avant de la laisser retomber lourdement sur le sol où d'ailleurs elle s'écroule elle-même. L'attraction que Nina opère sur les hommes, attraction qui pourrait amener la fillette à subir de véritables agressions, est mimée avec autant de trivialité que d'énergie. Puisque ces personnages sont ubuesques, c'est sur eux que repose la part, qui elle n'est pas énorme, il faut le dire, du comique «bas» de la pièce.

Ces femmes dont on n'aperçoit jamais les maris font de la Réunion une terre matriarcale. Agrippine est une femme forte ; elle domine de sa personnalité sa famille et son entourage ; elle gouverne tout un petit monde et son caractère volontaire et décidé est l'élément moteur de la promotion sociale qui récompense le cercle de ses voi-

18 - Conseil que Rachilde donnait à Lugné-Poe pour influencer la mise en scène d'*Ubu Roi* en 1896, *Ubu*, édit. cit. p. 426.

17 - A ce sujet on peut lire Victor P. de la Rhodière, *Les Affamés de Saint-Denis*, un document inédit fouillé dans le passé du temps, Saint-Denis de la Réunion, s. d.

sins. La peinture psychologique de ce personnage est à peu près aussi outrancière que ce qu'est outrancier son physique de bibendum. L'émotivité et la sensiblerie d'Agrippine font autant sourire que ses brusques sautes d'humeur et la bonne femme passe d'un état d'esprit à un autre sans transition. Elle reste d'une puérilité grotesque et agressive, sorte de femme-enfant hargneuse si l'on se met à « mal parler de son petit l'ange » (I, 1), expression croquignolette qu'elle emploie, entre autres, pour désigner la chair de sa chair. Sentimentale comme pas deux, Agrippine est prête à larmoyer dès qu'une histoire d'amour se dessine. Quand Nina rentre, elle ne peut pas moins que s'évanouir pour manifester publiquement son émotion ; dès sa reprise de conscience elle serre théâtralement sur son sein généreux, dans le style le plus mélodramatique qui soit, l'enfant prodigue. Agrippine offre une image de la mère possessive qui par moments fait frémir.

*

*

*

Nina a été enfantée par une caricature aussi ne peut-on manquer de trembler à la pensée de voir se vérifier l'adage « telle mère, telle fille ». Sous le poids des ans, la minceur de l'adolescente pourrait bien disparaître sous une forme éléphantesque et la moindre de ses attitudes tourner systématiquement au Grand-Guignol. Une lourde hérédité pèse sur Nina : Agrippine a déjà su lui transmettre son habitude de se donner en spectacle, son ambition, son désir d'évasion, sa sensibilité romanesque et même, puisqu'il ne faut pas oublier que cette matrone était aussi, en son temps, une séductrice, son fort tempérament. La liste reste ouverte ; elle est encore susceptible de s'allonger. Pendant toute la pièce cependant l'opposition entre les deux personnages reste très nette. Le mastodonte et son rejeton n'ont que fugitifs airs de ressemblance.

La fillette fait avec son amie Fanette une entrée en scène assez curieuse. Sur une musique printanière et gaillarde, deux formes aux couleurs de dragées descendent une pente, inspectent les alentours puis se mettent à marcher à quatre pattes, tête baissée, jusqu'à deux cubes verts qui barrent en biais le plateau et leur servent à se dissimuler. De ces nouvelles arrivées on n'apercevra d'abord que les chapeaux et, dans un deuxième temps, les regards scrutateurs. Ensuite, d'un bond, les silhouettes accroupies se développent et enjambent le talus que les cubes naïvement imagés représentent. Dès qu'elles se retrouvent de l'autre côté, les voilés qui déambulent en prenant des poses de couverture de journaux comme Vogue ou Marie-Claire. Manifestement elles viennent d'opérer un saut symbolique et ont

franchi sous nos yeux la frontière qui sépare le monde de l'enfance du monde des adultes.

Toute la scène (I, 2) est bâtie sur un effet de contraste : il faut que les actrices aient l'air le plus gamin possible mais que leurs attitudes révèlent les femmes mûres qu'elles meurent d'envie d'être devinées, ce pourquoi elles les singent à longueur de temps, comme si cela pouvait hâter le processus de leur transformation. La chrysalide, encore dans son cocon, joue déjà au papillon.

Fanette et Nina ont seize ans et on les a habillées comme si elles n'en avaient que dix ou douze. Elles portent les couleurs pastel du premier âge, le bleu et le rose. Leurs robes sont taillées sur ces patrons très classiques, pour ainsi dire indémodables, qui associent un col d'un style Claudine à un plastron aux plis surpliqués aplatisant, si c'est le cas, la poitrine naissante jusqu'au point de la rendre insoupçonnable. Ces gravures du Jardin des Modes de l'enfance ont de jolies petites capelines qui s'harmonisent avec le tissu « liberty » de leur robe ; néanmoins, pour que les costumes évoquent aussi des « marmaillottes », les deux élégantes ont les pieds nus et leur tenue, de loin trop courte, laisse apparaître largement leurs genoux.

L'effet de symétrie que crée l'habillement des jumelles est renforcé par le jeu simultané des actrices. Tous leurs déplacements, tous leurs gestes, toutes leurs mimiques sont coordonnés. L'image bleue et l'image rose ne cessent de se reprendre et de se répondre.

Assises sur leur talus, les petites filles modèles croisent fort haut les jambes et s'appliquent mutuellement un rouge à lèvres qu'elles étalent activement, comme des grandes, en frottant la lèvre supérieure sur la lèvre inférieure. Elles pouffent de leur manège et le continuent de plus belle en retroussant, étape par étape, le bas de leur robe, jusqu'à découvrir complètement le haut de leur cuisse. Le jeu simultané connaît à ce moment un léger décalage : Fanette ne veut pas être en reste derrière Nina ; elle ne cesse de loucher sur les audaces de sa voisine afin de mieux renchérir sur elles. Le départ de la course vers l'âge adulte est donné ; c'est à celle qui, par ses poses les plus provocantes, parviendra la première au but.

Comme seul langage du mime sur un fond musical très rythmé ; il n'est pas besoin de longs discours pour faire comprendre que nos deux ingénues sont des libertines en herbe. Le numéro est certes moins sacrilège qu'un strip-tease d'effeuilleuse déguisée en première communiant mais il fonctionne sur le même procédé. Il détruit le mythe de la candeur et de l'innocence dont on a toujours tendance à auréoler les enfants. Fanette et Nina sont des polissottes qui cherchent à aggraver ; il se pourrait bien qu'un jour elles réussissent.

Maintenant, fichées debout sur leur support, gracieusement tendues

vers l'avant, d'une main elles relèvent leur robe sur le côté tandis que de l'autre elles décrivent, pouce redressé selon le signe conventionnel, un geste panoramique sur plus de 180°. «Hou ! hou !, monsieur...». Elles tentent leur chance.

C'est la scène de l'auto-stop, peut-être la meilleure de toute la pièce, en tout cas la plus théâtrale car tout le jeu repose sur l'absence des voitures qui sont supposées passer. Construite autour du vide, de ce vide qu'elle remplit mieux en faisant appel à l'imagination que n'importe quelle sorte de réalisation possible, la séquence exerce la fascination de ces tours de prestidigitateur dont on ne voudrait surtout pas connaître le détail de peur de ne plus pouvoir se laisser prendre à la magie. Cet illusionnisme extrême, cet effet de réel anti-réaliste, cette absence-présence des véhicules évoqués sont particulièrement savoureux.

Il faudrait croire qu'en cette fin d'année 1939 les automobiles n'étaient pas aussi rares à la Réunion que ce qu'on peut le penser car en quelques minutes il n'en passe pas moins de quatre dans les Hauts de Saint-Pierre. Avec aplomb et sans se soucier de l'anachronisme qu'elles perpétrent, l'auto-stop, à cette époque, était bien loin en effet d'être entré dans les mœurs : les écolières cherchent à arrêter un chauffeur benévole pour qu'il leur assure, en même temps qu'un trajet, un avenir exceptionnel. Au premier échec, elles s'accusent de n'avoir pas bien su s'y prendre. Elles essuient le deuxième revers avec un langage presque aussi vert que le paradis des amours enfantines : furieuses d'avoir été dédaignées, les gamines injurient le conducteur ; surmontant leur dépit elles affirment haut et fort que l'occasion n'était vraiment pas intéressante. La troisième tentative, infructueuse elle aussi, leur cause une déception bien plus profonde : c'est l'image même du bonheur qu'elles recherchent qui vient de défilé sous leurs yeux ébahis et de leur échapper.

Le prince charmant des temps modernes n'a conservé de celui d'autan que les yeux bleus. Pour le reste, au magasin des accessoires, il a changé les éléments de sa panoplie : voiture de sport, «raybannes» et «crédit la banque» offrent la version revue et corrigée du nouveau séducteur. Fanette et Nina se font visionnaires ; à tour de rôle elles imaginent être l'heureuse élue qui siège à côté du chauffeur. En face des fantasmes délirants qui hantent la tête de nos deux bergères, les rêves d'Agrippine sur la «case en dur» et le «diplôme directeur» de son futur gendre (I, 1) paraissent bien pâles et bien prosaïques. Ce que veulent nos belles songeuses ? C'est que l'or du soleil et l'argent de la lune viennent faire briller la plume de leur chapeau ou la car-

rosserie de leur automobile. Ce qu'elles veulent ? Ce sont des toilettes somptueuses. Ce qu'elles veulent encore et surtout ? C'est connaître l'amour et les étreintes. Elles ne le disent pas mais leur rêve éveillé ne parle que de cela, de ce rose et de ce bleu dans lesquels elles veulent se fondre pour trouver la tendresse, de cette mousse qui leur apporterait des caresses sensuelles, de ce rond et de cette eau qui les entoureraient de toutes parts, de ces senteurs d'eau de cologne qui pétièneraient leurs narines. Good morning mister Freud ! Comme le lit rose que désire Nina se drape dans des moustiquaires transparentes, le discours des fillettes s'entoure de métaphores tout aussi transparentes elles aussi. Pourquoi imaginer des glaces immenses, «aussi grandes que les band fenêtres», installées à côté d'un lit de jeune fille sinon pour refléter des scènes prouvant qu'elle n'en est plus une ? On dresse des moustiquaires pour établir un écran protecteur et l'on oublie qu'elles ne savent pas tout dissimuler ; de même on rêve sur des images qui jettent un voile pudique sur les désirs inavoués.

Sous le halo bleu des projecteurs établissant une atmosphère irréelle, deux adolescentes, perdues dans leurs illusions, se blottissent l'une contre l'autre et décrivent une ronde qui ne rappelle que de loin celle que l'on apprend à faire à l'école maternelle. L'amour, pour ces deux-là, c'est ce génie des contes enfantins qui peut, même sans lampe magique, faire apparaître des objets surdimensionnés, une voiture «longue comme un bateau» ou une «case grande comme un zéglise». Les souhaits de Satec de madame mère n'ont rien à voir avec cet éperdu désir d'infini qui anime l'âme de Nina et qui lui fait entrevoir une demeure immense, peuplée de domestiques innombrables prêts à la choyer et à lui témoigner qu'elle n'appartient pas au même monde qu'eux.

Le passage de la quatrième voiture suscite tout d'un coup un grand émoi. Il rompt les rêveries éthérées des demoiselles sans pour autant obliger leurs esprits surchauffés à reprendre contact avec la réalité. L'«auto rouge», dans la conscience réunionnaise, a engendré un mythe qui sème la terreur ; c'est le véhicule que conduisent ensemble Eros et Thanatos. C'est justement cette vision infernale, que la mémoire collective a enregistrée, que Fanette et Nina viennent de rencontrer au détour du chemin. Le démon du mal existe bel et bien puisqu'il a pour nom monsieur Frazier ; sa laideur n'a rien de surnaturel — on pourra le constater bientôt — mais son effet sur les cervelles exaltées est tel qu'elle suffit à alimenter les fantasmes les plus morbides.

Tout ce qui traîne sous les capelines bleue et rose n'est pas forcément couleur tendre. Les interrogations qui sont posées sur cet amour que l'on ne connaît pas encore font passer sans transition

des teintes douces au rouge sang le plus vif.

Sur l'avers du médaillon de Roméo, c'est Jack l'événement qui figure. Les bruits les plus effrayants courent sur monsieur Frazier, l'entourant d'un prestige redoutable : il kidnappe les petites filles, les viole et, ensuite, il les assassine. Pour illustrer ces bistoires sinistres, Fanette et Nina se relayent. Elles prennent un réel plaisir à entrer dans un jeu macabre, ajoutant à l'horrible des détails sinistres pour le rendre plus horrible encore. Nina, plus impressionnable, regarde fascinée une Fanette qu'emporte son imagination galopante, mimant les lugubres agissements du sadique : «lu n'en a un grand sabre et lu découpe a zot en petits morceaux ; après, lu met les morceaux dans un grand sac goni et, la nuit de pleine lune, lu jette le sac la mer pour pas que nana témoins le crime». Ce psychodrame, joué sommairement sous une adéquate lumière rouge, à grands coups de chapeau et grand renfort de gestes expressifs, fait découvrir un génie inventif qui révèle les plus vieux archétypes, ceux qui font coïncider mort et érotisme, délectation cruelle et larmes d'Eros.

Après cela, les écolières sont si bien plongées dans un état second qu'elles tremblent et se cachent en bordure de la route. Quand César les surprend son arrivée est soulignée par un roulement de tambour qui les jette dans une panique sans non ; le prenant pour l'assassin, les gamines s'enfuient. Pour exorciser la terreur, il n'est rien tel que le rire ; elles reviennent bientôt, métamorphosées. Leur transposition en créole du fameux «Ave Caesar, morituri te salutant» est si cocasse que toute la salle s'esclaffe. César, lui, n'arrive vraiment pas à se mettre au diapason ; du coup, il se transforme en innocente victime de toutes les risées. Que monsieur Frazier puisse passer pour un Gilles de Rais réunionnais ne l'effraie pas mais ne l'amuse pas non plus. César souffre de constater qu'on est en train de se moquer de lui.

Son entretien seul à seule avec Nina (I, 3) ne va pas être pour le reconforter. La cruauté, pour s'exercer, n'a pas toujours besoin d'emprunter des voies sanglantes et il l'apprend à ses dépens. La scène de demande en mariage est organisée en deux volets.

Au début, les enfantillages continuent. César a une déclaration à faire et il est très embarrassé. Avant d'aborder le vif du sujet qui lui tient à cœur, il offre un «bonbon coco» à son interlocutrice, ce qui est une manière de l'amadouer. Il se montre prêt à céder à tous les caprices de Nina et l'on a l'occasion de vérifier tout de suite l'emprise qu'elle a sur lui. La gentillesse de César est si grande qu'elle le ridiculise complètement ; c'est ouvertement que la taquine se rit du grand dadais. Elle s'assied sur le talus et minaude en tripotant

le bas de sa robe. Autant que faire se peut, elle se donne l'air de ne pas comprendre où son amoureux veut en venir. César s'enhardit au point de placer une de ses mains sur le genou de celle qu'il désire et il pose enfin la question qui le préoccupe : il demande à Nina si elle l'aime. En face de la double réponse qu'il reçoit toute personne moins éprise que lui comprendrait qu'il est inutile d'insister. D'un côté Nina remet posément César à sa place en déplaçant la main qui s'était aventurée sur son genou ; d'un autre, elle prononce un «mi aime a ou . . . un peu» si hésitant qu'il exprime parfaitement toute la tiédeur de son sentiment. Mais il n'est pire sourd que qui ne veut pas entendre : il n'en faut pas davantage à César pour se sentir encouragé ; il se lance dans des projets d'avenir exubérants et veut faire sa demande officielle.

Cette perspective provoque chez Nina une véritable crise de nerfs. Si c'est l'enfant qui, sous le choc, s'agenouille dans un coin pour pleurer tout à son aise puis se laisse prendre par la main, consoler et rassurer, c'est l'adulte qui soudainement se met ensuite à faire surface, décidée à mettre les choses au point. Son refus devant un tel mariage est si intense et si passionné que l'actrice a du mal à trouver le ton juste. Des sanglots dans la voix, c'est tout le tableau de la misère réunionnaise qu'elle dresse : un mari alcoolique, une horde d'enfants mal nourris, une «case» sordide où, les jours de pluie, l'eau ruisselle et où, par tous les temps, la fumée dans la cuisine pique atrocement les yeux. Tout cela sans compter aussi le linge sale à aller laver dans la rivière ; mieux vaut alors s'y précipiter tout de suite et s'y noyer pour échapper à ce sort pitoyable. C'est au tour de César, douloureusement attentif, de ne pas comprendre : «A cause ou mal parle nout condition ?». Cette vie, celle de ses pères, ne lui semble pas si effroyable ; d'ailleurs, quoiqu'il ne veuille pas, pour des raisons religieuses, entendre parler de contraception, il ne souhaite pas plus de deux enfants. Ce violent affrontement qui oppose Nina à César, c'est celui du monde moderne heurtant le monde ancien. Dans la guerre ouverte que la pilule, la savonneuse, la cuisinière à gaz et la machine à laver livrent à la natalité, au savon de Marseille, au feu de bois et à l'eau de la ravine, les vainqueurs prévisibles ne sont pas du côté de la tradition.

Après les faux fuyants puis le heurt brutal, la gentille petite Nina trouve juste assez de gentillesse pour se réconcilier avec celui qu'elle vient de faire souffrir ; elle lui laisse juste assez d'espoir pour pouvoir mieux le torturer à la prochaine occasion.

*

*

*

Quelques secondes seulement avaient suffi à Nina pour se faire remarquer par le riche, vieux et dégoûtant Léo Frazier, l'Ogre à la sinistre réputation. Cet instant, aussi bref soit-il, a décidé de toute sa vie ; il oblige maintenant le temps à accélérer brusquement son cours. Pendant la visite que le secrétaire personnel de monsieur Frazier effectue chez elle, l'adolescente, juchée sur un piédestal improvisé, fait comme un automate un tour complet sur elle-même et se laisse acheter son pesant de C. F. A. par Moran. L'odeur de l'argent, disent les paroles du *Séga Zozo* « l'a change out sentiment ». Complètement enivrée, Nina plonge le nez dans l'enveloppe de son devis puis on l'aperçoit avec Fanette en haut de l'escalier. L'heure de leur ascension vient de sonner.

Cette ascension commence plaisamment par une descente, celle du susdit escalier (II, 3). Fanette ouvre la marche du défilé des « miss » ; Nina, qui a adopté une position stratégique, la ferme. Tous les efforts prodigués dans la scène 2 de l'acte I pour que les actrices aient un air puéril sont maintenant employés pour l'effet inverse : il faut absolument mettre en valeur les appas que l'on ne songeait tantôt qu'à dissimuler au mieux. Le résultat est probant : les vamps ont si bien remplacé les gamines que l'on est désorienté ; la métamorphose est aussi complète que subite. De toutes les candidates Nina porte la toilette la moins tapageuse mais c'est la plus symbolique : son costume est mi-parti champagne doré, mi-parti panthère ; il évoque l'or et la fourrure. Pour la proclamation du résultat final, une tenue encore plus avantageuse lui a cependant été réservée : un grand couturier a recopié pour elle dans toute sa splendeur un modèle de robe du soir Coco Chanel : bustier de satin noir très largement décolleté, croisant dans le dos dénudé deux fines bretelles ; longue jupe de soie noire, très mouvante, que recouvre une mousseline brochée de soleils rouges. Les bras levés en l'air, dessinant ainsi le « V » de sa victoire, Nina triomphe. Elle virevolte et chacun de ses tours s'accompagne d'un tournoiement de tissu diapré et aérien. Fleur noire plantée dans la chevelure, Nina est l'image même de la féminité et de la séduction. Sous les claquements de mains enthousiastes, elle se pavane sur un air de blues. Son apothéose culmine avec la remise d'un carnavalesque casque d'honneur du poilu car Nina est conviée à aller soutenir le moral des troupes françaises sur la ligne Maginot. La reine du jour, après ce « couronnement » original, ne doit cependant pas oublier qu'elle doit ce sacre à son protecteur et que, dans la vie, tout se paye. Elle vient alors d'elle-même se remettre entre les bras du créancier qui attend son dû. Le couple mal assorti du vieillard cacochyme et de

la jeune beauté opère en dansant une sortie remarquée tandis que le chœur, témoin impuissant de l'aboutissement du marché qui avait été conclu, se mêle d'adresser une mise en garde à l'héroïne et l'avertit que se prépare pour elle un avenir qui déchant.

*
* * *

Tout va très vite : le temps d'un entr'acte, un an s'est écoulé. La petite histoire s'est frayé son chemin dans la grande et, la fête réunionnaise terminée, on se retrouve en France, après la défaite. Nina vit à Paris (III, 2), entretenue par l'argent de Frazier. Loin de celui avec lequel elle a connu (III, 1) de sordides et sûrement peu épanouissantes amours, elle connaît enfin l'existence de ses rêves : elle vient de rencontrer son prince charmant, un superbe nazi avec lequel, elle qui déclarait avec conviction « A bas les Boches ! » (II, 4), elle s'entend à merveille. Du fascisme, Hans a toute la théâtralité (19). De plus, il est baron, châtelain, riche et épris. Que de qualités ! Comme il n'est pas allemand mais autrichien, il ne donne même pas à Nina l'impression qu'elle renie ses propos antérieurs. Nina se prépare à devenir actrice et à vivre avec ce beau militaire. C'est oublier qu'elle a un fil à la patte et n'est qu'en liberté surveillée. Moran est là pour la rappeler à l'ordre. Avec docilité, Nina sacrifie sa passion. Elle plie et fait face à son destin (20), un destin tout cousu de fil blanc.

*
* * *

Fanette ne la quitte pas. Elles sont amies intimes, inséparables. En véritables grues c'est ensemble que chaque fois elles prennent leur envol. Mais elles ne se ressemblent plus guère. Nina est évaporée. Son univers se moule sur les stéréotypes de romans à l'eau de rose diffusés par la presse bon marché. Elle a la sentimentalité d'un roman-photo. Fanette a bien différemment évolué. Sous l'influence néfaste du capitaine Moran, devenu son amant, son esprit est devenu bien réaliste et terre à terre. Paris sous l'occupation est le royaume du marché noir. Fanette a été introduite dans ce monde frelaté ; elle

19 - Bertolt Brecht, par exemple, était particulièrement impressionné par l'aspect théâtral du fascisme. *L'Achat du culot*, *Écrits sur le théâtre*, tome 1, p. 533 - 543, l'Arche, 1975.
20 - Pour se moquer de Nina, Moran l'appelle « Sissi » (II, 2).

évolue avec aisance parmi les B. O. F. (21) et pour faire son beurre est prête à tout. Ame damnée de Moran, elle est arrivée à le surpasser en noirceur. Un trafiquant refuse de l'approvisionner ? Elle le dénonce anonymement à la Gestapo. Qui reconnaîtrait dans cette infecte moucharde l'innocente bleutée de l'année précédente ? Moran lui-même, l'esprit fort, en est stupéfait. C'est lui, l'immoraliste grand teint, qui retrouve soudainement la notion des valeurs. Il injurie Nina et Fanette. La première n'est qu'une «putain», la seconde une «garce» et si la distinction entre ces deux insultes pouvait acciennement paraître assez subtile, elle est maintenant mieux établie et la nuance est significative.

Frazier exige la rentrée immédiate dans l'île du trio diabolique auquel Paris, de toutes façons, n'offre plus un abri sûr. Un retour à la Réunion s'impose.

*

* *

Bien curieuse idée peu vraisemblable et, à vrai dire, grotesque que celle du directeur des sucreries Frazier : faire revenir Nina dans les lieux de son enfance pour l'associer à sa campagne politique de soutien au pétainisme. Cette drôle d'initiative entraîne le volet final de la pièce dans un mouvement plutôt surprenant (III, 4).

Nina, arrivée par l'avion du courrier postal, vient servir d'exemple aux jeunes Réunionnaises et tenir en public des propos édifiants. Pour cela, elle a besoin de changer d'apparence. Il lui suffit de revêtir une tenue évoquant une première communiant, de prendre un air très comme il faut, d'adopter un maintien intimidé et pudique et le tour est joué. L'ex-petite vertu prêche la vertu ; elle se propose d'insuffler à ses compatriotes, au patriotisme défaillant, un regain d'enthousiasme pour le glorieux maréchal. Dans une confession publique qui se veut exemplaire, Nina, d'une voix étonnante de stupé, bat sa coulpe. Il est bien sûr hors de question qu'elle raconte ses fredaines, aussi n'est-ce pas ce sujet-là qu'aborde son amende honorable. La pécheresse repentie avoue qu'elle a été «comme trop de filles attirée par le bal et la musique des Américains» et qu'elle était trop insouciant «alors que c'était la guerre à cause de (son) comportement d'assistée méchante et paresseuse». «Heureusement, dit-elle, le maréchal a ouvert les yeux à tous les Français et à nous

les Créoles».

Ce que montre *Nina Segamour*, c'est que la politique vichyste à la Réunion avait non seulement l'appui des notables mais celui de l'Eglise et que le discours religieux s'introduisait dans la propagande politique. Nina se met à invoquer alors Jeanne d'Arc et à lui demander de venir «sauver (les Réunionnais) contre les méchants Anglais». Pour célébrer les fiançailles de Nina et César — elles ont lieu sur l'heure — et pour inciter la Sainte à venir bouter l'ennemi britannique hors de l'Océan Indien, une saynète de patronage a été préparée. L'auditoire est convié à assister au spectacle. Le théâtre, comme si souvent, s'installe dans le théâtre : devant les autres acteurs, Nina, Fanette et César vont jouer la comédie.

Comme la ligne directrice du récit vagabonde ! On s'égare, on déraile, on dérape, on nage dans l'absurde. Où va-t-on ? On ne le sait plus guère. La bifurcation de *Nina Segamour* sur *Printemps de France* si gauchement amenée, n'est pas sans étonner.

A pièce réunionnaise, pièce réunionnaise et demie. Fouillant dans les archives, la troupe Volland a déniché un navet grandiloquent pleurant la défaite française lors de la deuxième guerre mondiale. Elle n'a pu résister au plaisir d'en donner un aperçu. Cette œuvre, que le patriotisme inspire, a été écrite par une poétesse installée à la Réunion, Anne-Mary de Gaudin de Lagrange (22) : un soldat français du XX^e siècle vient se lamenter auprès de Jeanne d'Arc ; la sainte s'efforce de redonner une énergie combattive à cet homme que désespère la victoire allemande. Les frères maximes et les grandes envolées abondent dans des alexandrins pompeux. Il y a de quoi bien s'amuser et donner une bonne leçon de théâtre. Les trois coups résonnent :

Fanette personnifie la France. Dans une longue et ample tunique assemblant le bleu, le blanc et le rouge, elle danse un ballet. Après quelques entrechats agiles, la France chancelle et vient s'abattre, inerte, sur le côté de la scène.

César, c'est le soldat français ; en tenue de combat il rampe au pied de Jeanne d'Arc et lui confie, très lyriquement, la douleur qui est la sienne.

Quant à Nina, elle incarne la Pucelle, ce qui évidemment ne manque pas d'humour. Brandissant comme un glaive — mais aussi rappel ironique de la houlette de la bergère de Domrémy — la canne du sénile Frazier et toujours habillée en première communiant, elle est de-

21 - Développement créole de B. O. F. : «B pour beurre, O pour zeuf, F pour fromage» (III, 2).

22 - Sur Anne-Mary de Gaudin de Lagrange (1902 - 1943), on peut lire la présentation qu'en fait J. C. Fruteau, *À la découverte de la Réunion*, volume 10, p. 110, édit. cit.

bout sur un socle, figée dans une immobilité de statue. Emue par les plaintes du soldat, elle quitte son perchoir et vient dialoguer avec lui. La mise en scène surréaliste de ce morceau d'anthologie saupoudré de fantaisie la tragédie au style sublime et donne une raison supplémentaire de rire ; l'académisme ne s'en relève pas.

Malgré sa drôlerie, *Printemps de France* dans sa nouvelle version apparaît cependant comme un intrus dans *Nina Ségamour*. Il brouille l'histoire comme l'Histoire et met le récit en déroute. La justification de cet intermède n'est pas évidente. En réalité elle réside ailleurs que là où on la cherche. Le flot délirant, sous de trompeuses apparences, vise une direction bien précise : il veut arriver à introduire de façon spectaculaire l'événement important intervenu à la Réunion le samedi 28 novembre 1942, c'est-à-dire l'arrivée du bateau le « Léopard », ce navire français envoyé de Londres par de Gaulle. Après le débarquement de quelques troupes de fusiliers-marins (23) : la Réunion, ralliant la France Combattante, passait sans transition du pétainisme au gaullisme.

La traduction théâtrale de cette péripétie historique n'a pas adopté la voie réaliste ; rejetant le discours développée, elle est allée directement au symbole. Au moment où le soldat de *Printemps de France* s'interroge : « Y a-t-il une espérance à nos malheurs si grands ? » coup de théâtre fulgurant. Le décor, « défectueux de 1940 », est brusquement recouvert par une nouvelle toile, illustrée d'un léopard bondissant féroce. Bruitages appropriés et emploi de lumière stroboscopique servent à créer un effet de panique. Les acteurs affolés courent de tous côtés et voilà que se mettent à fuser les « Vive de Gaulle ! ».

L'éclairage uni se fait à nouveau et dévoile un tableau qui reprend celui clôturant le prologue : Nina gît à terre ; elle vient d'être assassinée. La voix de Marie-Hélène s'élève ; la pièce est terminée.

*

*

*

Nous l'avons déjà dit, l'image du personnage Nina Ségamour n'est pas facile à établir : elle naît de la superposition de « Nina » fragmentées et éparpillées dans le cours de la représentation car ce conte moderne n'a pas adopté le principe à l'ancienne mode de la « tranche de vie » continue, mais celui, plus compliqué, auquel l'art cinématographique en particulier commence à avoir bien rompu le spec-

tateur, de la répartition « dés-ordonnée » de « tranches de vie » ajustables.

Si l'on tient à rétablir la logique des événements, on racontera alors que Fanette et Nina ayant trop manifesté à la Réunion leurs opinions pétainistes ont préféré repartir pour la France et se sont établies à Paris dans un hôtel d'un genre un peu douteux, l'Hôtel Métropole, qui abrite de nombreux Réunionnais. Fanette vit tous les jours avec Moran : Nina s'est trouvée un nouveau protecteur, un certain monsieur Tonio dont on ne sait rien mais qui donne l'impression d'être un souteneur et un gangster. Elle a quitté César en lui laissant juste un petit mot, lequel intercepté par madame Ségamour, n'est jamais parvenu à son destinataire. Comme le pauvre César n'a pas encore perdu toutes ses illusions, il entreprend le long voyage Réunion-métropole, retrouve Nina, comprend qu'elle s'est tout à fait jouée de lui, qu'elle en aime un autre et n'a aucune intention de le suivre. Sous l'empire d'une folie meurtrière, comme le veut l'expression consacrée (on baigne en plein cliché), il tire son pistolet et supprime celle qu'il ne peut s'empêcher d'adorer.

On ne meurt jamais qu'une fois, pourtant la mort de Nina est double car doublement illustrée : deux tableaux, presque identiques, l'un à la fin du prologue, l'autre à la fin de la représentation, sont là pour l'imager. Ils fixent la même vision tragique, celle du cadavre allongé par terre, légèrement recroquevillé, entouré de tous ceux qui ont pu accourir au moment du crime, silencieusement figés. Fanette est agenouillée au côté de Nina et, tendrement penchée sur elle, soulève la tête de celle qui fut sa grande amie. Mais une variante, significative, empêche les deux tableaux d'être tout à fait superposables : dans le premier, Nina porte un manteau aux manches et au col agrémentés de fourrure ; elle représente l'élégance parisienne de l'après-guerre, dans le second, elle s'effondre dans « (son) petit robe lin blanc, comme un ti fille sa fé sa communion ». C'est ainsi que, pour raconter la mort de celle qui resta toujours une femme-enfant, on a séparé la mort de la femme et celle de l'enfant.

*

*

*

Femmes variées, femmes qui varient ; bien fol qui les admirerait. Quand elles sont grosses et laides, elles sont vénales (Agrippine) cancanesuses (Esther), naïves (Judith) — ou les trois à la fois. Quand elles

bout sur un socle, figée dans une immobilité de statue. Emue par les plaintes du soldat, elle quitte son perchoir et vient dialoguer avec lui. La mise en scène surréaliste de ce morceau d'anthologie saupoudré de fantaisie la tragédie au style sublime et donne une raison supplémentaire de rire ; l'académisme ne s'en relève pas.

Malgré sa drôlerie, *Printemps de France* dans sa nouvelle version apparaît cependant comme un intrus dans *Nina Ségamour*. Il brouille l'histoire comme l'Histoire et met le récit en déroute. La justification de cet intermède n'est pas évidente. En réalité elle réside ailleurs que là où on la cherche. Le flot délirant, sous de trompeuses apparences, vise une direction bien précise : il veut arriver à introduire de façon spectaculaire l'événement important intervenu à la Réunion le samedi 28 novembre 1942, c'est-à-dire l'arrivée du bateau le « Léopard », ce navire français envoyé de Londres par de Gaulle. Après le débarquement de quelques troupes de fusiliers-marins (23) : la Réunion, ralliant la France Combattante, passait sans transition du pétainisme au gaullisme.

La traduction théâtrale de cette péripétie historique n'a pas adopté la voie réaliste ; rejetant le discours développée, elle est allée directement au symbole. Au moment où le soldat de *Printemps de France* s'interroge : « Y a-t-il une espérance à nos malheurs si grands ? » coup de théâtre fulgurant. Le décor, « défectueux de 1940 », est brusquement recouvert par une nouvelle toile, illustrée d'un léopard bondissant féroce. Bruitages appropriés et emploi de lumière stroboscopique servent à créer un effet de panique. Les acteurs affolés courent de tous côtés et voilà que se mettent à fuser les « Vive de Gaulle ! ».

L'éclairage uni se fait à nouveau et dévoile un tableau qui reprend celui clôturant le prologue : Nina gît à terre ; elle vient d'être assassinée. La voix de Marie-Hélène s'élève ; la pièce est terminée.

*

* *

Nous l'avons déjà dit, l'image du personnage Nina Ségamour n'est pas facile à établir : elle naît de la superposition de « Nina » fragmentées et éparpillées dans le cours de la représentation car ce conte moderne n'a pas adopté le principe à l'ancienne mode de la « tranche de vie » continue, mais celui, plus compliqué, auquel l'art cinématographique en particulier commence à avoir bien rompu le spec-

tateur, de la répartition « dés-ordonnée » de « tranches de vie » ajustables.

Si l'on tient à rétablir la logique des événements, on racontera alors que Fanette et Nina ayant trop manifesté à la Réunion leurs opinions pétainistes ont préféré repartir pour la France et se sont établies à Paris dans un hôtel d'un genre un peu douteux, l'Hôtel Métropole, qui abrite de nombreux Réunionnais. Fanette vit tous les jours avec Moran : Nina s'est trouvée un nouveau protecteur, un certain monsieur Tonio dont on ne sait rien mais qui donne l'impression d'être un souteneur et un gangster. Elle a quitté César en lui laissant juste un petit mot, lequel intercepté par madame Ségamour, n'est jamais parvenu à son destinataire. Comme le pauvre César n'a pas encore perdu toutes ses illusions, il entreprend le long voyage Réunion-métropole, retrouve Nina, comprend qu'elle s'est tout à fait jouée de lui, qu'elle en aime un autre et n'a aucune intention de le suivre. Sous l'empire d'une folie meurtrière, comme le veut l'expression consacrée (on baigne en plein cliché), il tire son pistolet et supprime celle qu'il ne peut s'empêcher d'adorer.

On ne meurt jamais qu'une fois, pourtant la mort de Nina est double car doublement illustrée : deux tableaux, presque identiques, l'un à la fin du prologue, l'autre à la fin de la représentation, sont là pour l'imager. Ils fixent la même vision tragique, celle du cadavre allongé par terre, légèrement recroquevillé, entouré de tous ceux qui ont pu accourir au moment du crime, silencieusement figés. Fanette est agenouillée au côté de Nina et, tendrement penchée sur elle, soulève la tête de celle qui fut sa grande amie. Mais une variante, significative, empêche les deux tableaux d'être tout à fait superposables : dans le premier, Nina porte un manteau aux manches et au col agrémentés de fourrure ; elle représente l'élégance parisienne de l'après-guerre, dans le second, elle s'effondre dans « (son) petit robe lin blanc, comme un ti fille sa fé sa communion ». C'est ainsi que, pour raconter la mort de celle qui resta toujours une femme-enfant, on a séparé la mort de la femme et celle de l'enfant.

*

* *

Femmes variées, femmes qui varient ; bien fol qui les admirerait. Quand elles sont grosses et laides, elles sont vénales (Agrippine) cancanesuses (Esther), naïves (Judith) — ou les trois à la fois. Quand elles

sont minces et jolies, elles sont bêtes (Nina) ou malfaisantes (Fanette). Les autres sont inconsistantes. Bien triste vision de la femme dans de bien tristes tropiques !

«Femme réunionnaise, goyave, letchi . . .» récite le poète (I, 2). «Femmes réunionnaises : bien plus souvent, rêves de pomme, de pêche, de poire et d'abricot» rétorque sans plaisanter le dramaturge. Fanette et Nina ne refusent pas seulement la misère ; elles renient leur origine. «Quand on se promène tous les deux dans la rue, dit, lorsqu'ils vivent à Paris, Fanette à Moran, qui peut voir que je ne suis pas d'ici ? Nout deux lé blanc.» (III, 2). «Epouse un monsieur de France !» conseille Agrippine à Nina depuis son enfance. «Peut-être ai-je été réunionnais quand j'étais petit» déclare de son côté Séga. Perte d'identité, désir d'assimilation, complexes, mirages trompeurs, fuite et fuite encore.

De César, l'ami d'enfance qui la respecte à Frazier qui la déflore ; de Frazier qui lui répugne à Hans qui la séduit mais qu'elle ne sait pas garder ; jusqu'à Tonio qui l'amène à baisser encore d'un cran dans l'échelle de la société, l'itinéraire de Nina est mouvementé. Elle ricoche d'homme en homme, passe de mains en mains, sans devenir pour cela moins immature.

Pourtant, malgré l'acidité de la caricature, on ne peut s'empêcher de penser que derrière toute cette virulence se cache beaucoup de tendresse.

Caroline CAZANAVE