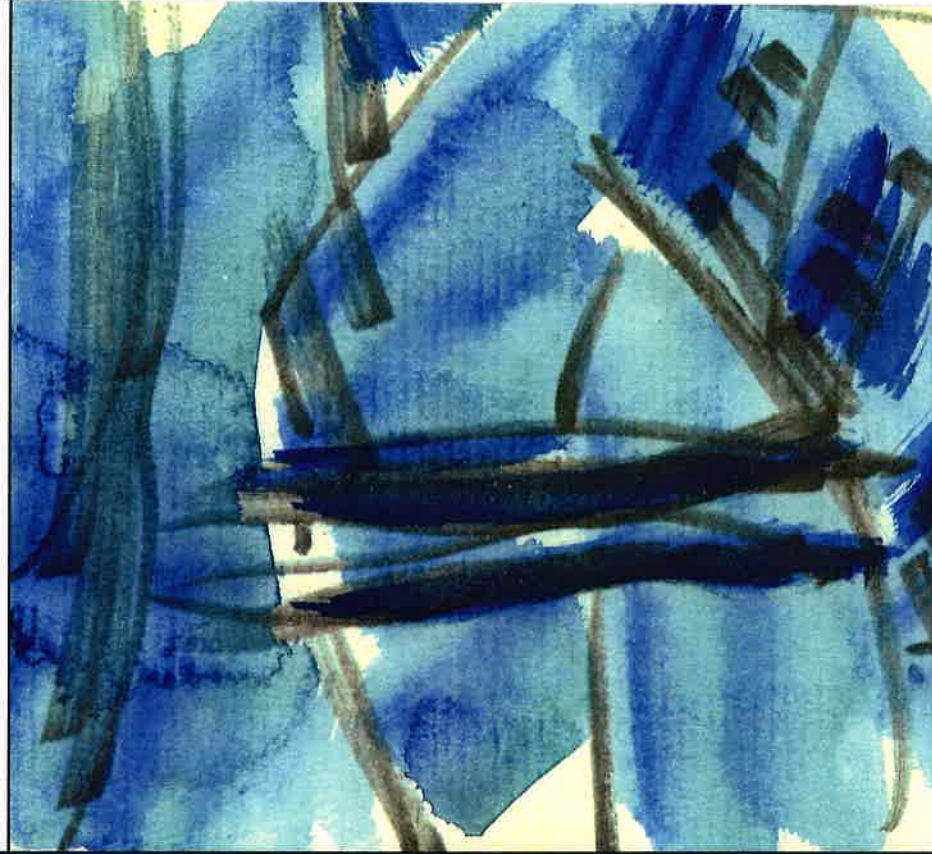


Marc Quaghebeur (dir.)

# Analyse et enseignement des littératures francophones

## Tentatives, réticences, responsabilités



## Théâtre épique, théâtre historique La Réunion d'après Emmanuel Genvrin

Maria Clara PELLEGRINI

Université de Salerne

Il [le peuple noir] avait sa chance, il avait sa liberté. Il ne l'a pas saisie. [...] Ils acceptent leur sort, la servitude n'est pas si cruelle.<sup>1</sup>

Île de Cythère à la beauté exotique, sensuelle et virginale à la fois, demeure idéale du « bon sauvage » (ce sol jamais piétiné par des « sauvages »<sup>2</sup>), la Réunion, semble avoir toujours inspiré aux poètes des vers et des atmosphères oubliées de la contingence historique et de la réalité.

Aujourd'hui encore, plusieurs écrivains aiment s'égarer dans la réécriture de la Réunion mythique, l'ancienne Lémurie, ce continent primitif berceau de toute civilisation ; plus d'un auteur contemporain a été tenté par l'épopée de l'homme nouveau, l'homme créole, fils sans père et sans aïeux, fils du rapt et du viol<sup>3</sup> : ce métis, mélange d'histoires

<sup>1</sup> Emmanuel Genvrin, *Études* suivi de *L'Esclavage des nègres* par Olympe de Gouges, La Possession, Théâtre Volland, 1988, p. 86.

<sup>2</sup> Découverte par les Arabes, La Réunion reste toutefois inhabitée jusqu'à 1638, lors de la conquête française. Une carte de 1153, dressée par le géographe arabe, Al Sharif el-Edrissi, montre que les trois îles des Mascareignes portaient les noms de Dina Arobi (île Maurice), Dina Margabin (île de La Réunion) et Dina Moraze (île Rodrigues). Si les Portugais furent les premiers occidentaux à prendre possession de l'île en 1528, les Français furent, cependant, les seuls à entreprendre une colonisation systématique du territoire.

<sup>3</sup> « La femme esclave reste un objet, victime du rapt et de ses conséquences biologiques et culturelles. [...] Tout le scénario mythique des récits butte avec insistance sur cette scène primitive de l'imaginaire réunionnais où se conjugue le viol de la Mère et la disparition du Père, d'où une citation obstinée du passé », Michel Beniamino, « Élément pour une mythocritique du métissage », dans *Métissages, t. 1, Littérature et histoire*, Paris, L'Harmattan, 1992.

et de peuples différents (l'Occidental, l'Africain et l'Oriental<sup>4</sup>), à travers lequel revit Babel avant sa ruine.

Le bon Dieu a mis les Chinois en Chine, les Noirs en Afrique, les Malabars en Inde et les Zoreils en France. Après, Saint-Pierre a voulu voir si les peuples s'entendaient entre eux. Il a fait les créoles des îles et Saint-Expédit les protège.<sup>5</sup>

Bien qu'il soit le plus populeux des départements d'outre-mer français, contrairement aux Antilles, la Réunion n'a pas réussi à engager une réflexion critique sur la période coloniale<sup>6</sup> ; ses gouvernants n'ont pas été capables jusqu'ici de synthétiser les ambitions et les propositions de leurs citoyens en vue de la constitution d'une identité *nationale* autochtone, affranchie de l'hégémonie culturelle française.

Au cours des siècles (de la colonisation jusqu'aux plus récentes crises économiques), les événements historiques, les transformations sociales semblent avoir traversé l'île et avoir abandonné les épaves anonymes d'époques anciennes auxquelles divers écrivains réunionnais ont dédié des élégies à la beauté stérile<sup>7</sup>. Ainsi, du nom de « Réunion », il ne reste aux contemporains que le souvenir lointain et opaque de populations et de civilisations autrefois réunies pour commémorer les idéaux révolutionnaires de 1789 :

4 « Notre population n'existe que depuis deux siècles et demi. Elle est issue de plusieurs civilisations, celle d'Asie, de l'Inde, de l'Afrique et de l'Occident. [...] Le métissage est la conquête de la modernité, le modèle nouveau de l'homme occidental », dans Danielle Dumas, « La Réunion, un théâtre populaire aux Antipodes », *L'Avant-scène théâtrale* 895, 1 octobre 1991.

5 Emmanuel Genvrin, *Colandrie*, Saint-Denis, Théâtre Volland, 1986, p. 39.

6 « Réunion [...] unlike its counterparts in the Antilles – Martinique, Guadeloupe, Guyane – does not have a strong "oppositional" cultural tradition of its own. In the Caribbean, the works of figures such as Aimé Césaire, Léon Damas, Franz Fanon, or Édouard Glissant have, since the 1930s, allowed the development of a specific form of oppositional consciousness via the medium of negritude, and then of *antillanité*. » Traduit par nos soins : « À la Réunion, à l'inverse de ses homologues dans les Antilles – la Martinique, la Guadeloupe, la Guyane –, il n'y a pas de tradition culturelle établie d'opposition en tant que telle. Dans les Caraïbes, les œuvres de personnalités telles que Aimé Césaire, Léon Damas, Franz Fanon, ou Édouard Glissant ont permis, depuis les années 1930, le développement d'une forme spécifique d'éveil à l'opposition grâce au concept de négritude et, ensuite, à celui d'*antillanité* », François Lionnet, « *Créolité* in the Indian Ocean : Two Models of Cultural Diversity », dans *Yale French Studies*, 82, 1993, p. 101.

7 « Je croisais, jeune roi de ces rives fécondes ; / Le roseau savoureux, fragile amant des ondes, / Le mangouier parfumé, le dattier nourrissant, / L'arbre heureux où mûrit le café rougissant, / Des cocotiers enfin la race antique et fière, / Montrant au-dessus d'eux sa tête tout entière, / Comme autant des sujets attentifs à mes goûts, / Me portaient à l'envi les tributs les plus doux », Antoine de Bertin, *Les Amours*, Livre III, Élégie XX.

La Réunion est le nouveau nom de cette île, le savez-vous ? [...] En souvenir des Marseillais, des gardes nationaux et des sectionnaires « réunis » pour prendre d'assaut les Tuileries, chasser le roi et fonder la République.<sup>8</sup>

Victimes de cette « aphasie » historique, plusieurs personnalités de l'île qui, cependant, ont contribué à la croissance culturelle et économique de la Réunion. Ainsi, Lepervanche<sup>9</sup>, oublié pour le plus modéré Raymond Vergès, mais aussi le fameux Garriga<sup>10</sup>, promoteur et responsable de la transition du système esclavagiste à la Libération de l'esclave, au recrutement de main-d'œuvre salariée.

N'éprouvant aucun enthousiasme pour la ferveur des appels politiques d'écrivains comme Césaire ou Senghor, les intellectuels réunionnais ont choisi, enfin, l'exil de la parole. Ils ont préféré la réminiscence anesthésiante d'époques lointaines (lorsque la Réunion était une des colonies françaises les plus riches et, en plus, la patrie d'éminentes figures de la littérature française, parmi lesquelles Leconte de Lisle, Parny et Bertin) afin de « soulager » leur sensibilité outragée par une situation nationale résignée à la corruption politique aussi bien qu'à la discrimination raciale<sup>11</sup>.

Ce n'est qu'à partir de ces dernières années que la Réunion s'est réveillée de l'engourdissement de ses mythes fabuleux, prête à réagir contre l'avalissement culturel et social auquel l'avaient initiée la politique française aussi bien que la crise économique survenue lors de la Seconde Guerre mondiale, décidée à concilier une population multilinguistique, dont la majorité était encore analphabète. De nouvelles protestations postérieures à celles de 1848 (au moment de l'abolition de

8 Emmanuel Genvrin, *Études* suivi de *L'Esclavage des nègres* par Olympe de Gouges, *op. cit.*, p. 28.

9 Léon Vincent de Paul de Mézières de Lepervanche, descendant d'une lignée d'aristocrates français ruinés au fil des décennies, cheminot, membre fondateur du parti communiste réunionnais, est le député qui en 1946 a fait voter la loi de départementalisation avec Césaire, pour la Martinique, et Raymond Vergès pour la Réunion.

10 Né en 1808 à Blanes, il fait carrière sous la Monarchie de Juillet. L'avènement de la Seconde République lui offre l'opportunité d'obtenir une promotion et d'être envoyé à la Réunion comme Commissaire Général pour l'application du décret d'abolition. Garriga réussit dans sa mission de mettre fin à l'esclavage sans déclencher dans l'île la guerre civile. Opposé à la politique de Napoléon III, il rentre en France où il meurt en 1877 totalement oublié de ses contemporains.

11 « Environ 600 000 habitants. En 1988, 37 % de la population active au chômage [...] ; en 1989, 25 % des ménages réunionnais vivent du Revenu Minimum d'Insertion [...]. La pauvreté est là au bout des doigts », Micheline Servin, « Théâtre politique pas mort », dans *Les Temps Modernes*, XLVI, 5, janvier 1991, p. 177.

l'esclavage) ont secoué l'île des géants lémuriens. En 1991<sup>12</sup>, d'importantes manifestations contre la politique paternaliste de la France ont obligé la population et les intellectuels réunionnais à prendre conscience d'une réalité sociale qui, inchangée depuis 1800, restait caractérisée par un retard économique et culturel qui touche surtout les groupes minoritaires de la population métisse, aussi bien que les immigrés indiens et chinois. À partir des années 1980, plus d'un écrivain a jugé nécessaire de consacrer une partie de son activité artistique à l'élaboration d'un système de valeurs puisant dans la tradition de l'île, persuadé que la constitution d'une réalité littéraire autochtone pouvait encourager la définition de l'identité réunionnaise. La langue et la culture créoles ont joué le rôle de médiateurs dans la genèse de la conscience nationale, en se révélant, pour divers écrivains, un instrument de communication efficace pour l'éducation et la formation de la population. Dans *Littératures de l'Océan Indien*, Jean-Louis Joubert porte l'accent sur l'activité d'un groupe d'intellectuels qui, par le biais de la revue *Fagok*, a cherché à construire et à réaffirmer l'imaginaire réunionnais à partir de la langue mais surtout de l'histoire de l'île :

Voici une nouvelle revue culturelle qui naît. Au nom surprenant pour les non-initiés. *Fagok* / Le *fagok*, c'est ce petit outil [...] modeste mais efficace [...] il est symbole d'action, de persévérance, d'espoir. Grâce à notre « *fagok* », nous travaillerons dans quatre directions : Pour retrouver notre histoire et mieux la faire connaître. / Pour développer la littérature réunionnaise, qu'elle soit d'expression créole ou française [...]. / Pour défendre et promouvoir notre langue [...]. / Pour établir des contacts culturels avec les pays dont nous sommes solidaires.<sup>13</sup>

Malgré les objectifs de la revue, très peu d'écrivains contemporains ont réellement été capables de se confronter avec le passé perturbant de la déportation et de l'humiliation esclavagiste. De très rares auteurs ont voulu reconnaître dans l'histoire passée et récente de l'île la manifestation de la civilisation réunionnaise, préférant la terre vierge du présent et de l'actualité aux « territoires disputés » et controversés de la période coloniale et postcoloniale : « À la Réunion [...] il faut refaire l'analyse

de la décolonisation. La Réunion a davantage un problème avec la décolonisation qu'un problème d'indépendance. »<sup>14</sup>

Sensible à la complexe réalité réunionnaise, qui oriente l'attention des artistes vers les problèmes du quotidien au prix du refoulement du passé, Emmanuel Genvrin<sup>15</sup> est l'un de rares écrivains contemporains qui ait choisi d'écrire en inscrivant l'histoire occidentale sous le signe du soupçon. Manipulée par les hypocrisies des vainqueurs, celle-ci a jusqu'ici négligé la participation de l'île aux guerres mondiales. Par son acceptation de l'héritage esclavagiste et colonialiste de l'île, Genvrin est, en outre, le seul écrivain qui ait obligé la population réunionnaise à engager une confrontation directe avec son histoire :

Il faut sortir mieux instruit et meilleur d'une représentation théâtrale. Il est de mon rôle, en tant qu'écrivain, d'aller chercher, fouiller. Ce travail est relativement récent sur cette petite île. Il est d'ailleurs repris par l'Université aujourd'hui. J'ai été surpris de voir que les jeunes générations ignorent leur histoire. On n'apprend pas la colonisation. On apprend « nos ancêtres les Gaulois... » [...] Elle est riche, baroque, brillante, pleine de rebondissements. Théâtralement j'ai eu le désir de m'y intéresser.<sup>16</sup>

Dramaturge, ses pièces, à la limite du drame, de la comédie, de la tragédie classique et de la comédie italienne<sup>17</sup>, sont l'occasion de réflé-

<sup>14</sup> Guillaume Cherel, *op. cit.*

<sup>15</sup> Né à Chartres en 1952, Emmanuel Genvrin, homme aux souvenirs familiaux malgaches et haïtiens, entre tout jeune au théâtre Universitaire de Caen dirigé par le professeur de philosophie Jean Pierre Laurent, sous la direction duquel il écrit une adaptation de *La Paix* d'Aristophane. S'intéressant à la musique et à la politique, il poursuit, quand même, des études en psychologie à la Sorbonne où il obtient un DESS en psychopathologie. Après un stage à la clinique « anti-psychiatrique » de Laborde, il exerce en Normandie, puis à la Réunion où il constitue le Théâtre Volland en 1979. Fondée dans le sud de l'île, la compagnie Volland se sert de la contribution de nombreux artistes, auteurs de théâtre, régisseurs, acteurs, danseurs, musiciens, chorégraphes, dans le but de parvenir à la constitution d'un théâtre total. En 20 ans le théâtre Volland a représenté, outre les grandes œuvres de la métropole, les pièces écrites par Genvrin et par Rivière sur la société réunionnaise, dont la plupart ont reçu des prix. Au fil des années, il a acquis une véritable notoriété à la Réunion nonobstant l'indifférence des institutions. Même si Genvrin n'est pas un auteur réunionnais de naissance, on peut considérer qu'il l'est par vocation : « La Réunion est importante dans ma vie par hasard, par effraction. [...] J'ai des origines créoles par ma mère, à Haïti, et de famille à Madagascar, pas loin de la Réunion. [...] J'ai eu la chance d'arriver dans un pays qui était encore à construire. En 1979, c'était un pays qui s'ouvrait au monde moderne. En vingt ans j'ai assisté au développement de l'île [...] La Réunion, c'est Janus : une double personnalité », Guillaume Cherel, *op. cit.*

<sup>16</sup> *Idem.*

<sup>17</sup> « Ce qui caractérise le style d'E. Genvrin et qui après dix ans de création théâtrale frappe toujours les observateurs professionnels venus de Métropole, c'est le sens de la fête un peu oubliée dans l'Hexagone, semble-t-il. Utilisation des masques inspirés

<sup>12</sup> « Ces émeutes de 1991 ont fait exploser la classe politique. Il y a eu une offensive de l'État : avec ses réseaux, ses services secrets, tous ces « machins » qui gèrent l'Outremer français. Il y a eu une opération « mains propres ». », Guillaume Cherel, « Entretien avec Emmanuel Genvrin », *Sous le Tropique du Capricorne*, septembre 1998.

<sup>13</sup> Jean-Louis Joubert, *Littératures de l'Océan Indien*, Vanves Cedex, EDICEF, 1991, p. 253-254.

chir sur les événements historiques qui ont eu lieu à la Réunion de 1665 (date de la colonisation) à 1990. Chacune d'elles examine les époques, les circonstances de l'histoire occidentale auxquelles la population réunionnaise a, directement ou indirectement, participé. C'est le cas notamment de la pièce *Marie Desseembre*<sup>18</sup>, où la reconstruction de la Réunion coloniale, lors de l'abolition de l'esclavage, se prête à plusieurs réflexions sur les conséquences de la déportation, sur la législation esclavagiste, sur les origines métisses des habitants de l'île et enfin sur le véritable rôle joué à la Réunion par la France impérialiste. À travers la pièce *Nina Ségamour*<sup>19</sup>, située à Paris et à la Réunion pendant les années de Vichy, l'auteur raconte l'histoire tragique d'une jeune fille qui, dans la métropole, cherche le bonheur mais y trouve la mort ; la pièce est à la fois l'analyse, d'un point de vue réunionnais, de la grave crise politique et idéologique qui bouleverse l'Occident entier face au fascisme et au nazisme et à la frénétique « recherche du bien-être fait d'apparences et d'argent facile »<sup>20</sup>.

Si la pièce *Colandrie*<sup>21</sup> met en scène le mythe de l'émigration en resuscitant les premières années du XX<sup>e</sup> siècle (au moment de l'activité entreprise par l'APECA dans le but d'aider les immigrées à trouver du travail en Normandie), au moyen d'*Étuves*<sup>22</sup>, Genvrin analyse les premières années de 1800, moment où planait sur l'île la menace anglaise. Dans une étude anonyme de la Réunion, aujourd'hui (au cours de la représentation) autant qu'à cette époque, les revendications égalitaristes des esclaves font écho aux grands idéaux révolutionnaires de Robespierre, du Directoire, de Toussaint Louverture ; *Étuves* est le théâtre où s'entremêlent les lieux communs vieux et nouveaux, celui du Nègre,

de la comédie italienne ou de la tradition africaine [...], jeu outré dans le style Comedia dell'arte », Agnès Antoir, « Le Théâtre Volland à l'île de la Réunion », dans *Notre Librairie* 102, juillet - août 1990, p. 81.

<sup>18</sup> Emmanuel Genvrin, *Marie Desseembre*, Saint-Denis, Théâtre Volland, 1987. « Un des grands mystères du phénomène de l'esclavage à la Réunion réside dans la disparition des traces physiques engendrées par le système. Où sont les prisons d'esclaves qu'on trouvait sur toutes les grandes propriétés et dans lesquels on enfermait parfois jusqu'à ce que mort s'ensuive pour les esclaves récalcitrants ? Où sont les fers, les chaînes d'esclaves, les fouets en lanière de cuir utilisés sur toutes les propriétés de l'île ? », Sudel Fuma, « L'Esclavage et le marronnage à la Réunion », dans *Peuples et Sociologie*, 1<sup>er</sup> décembre 2002.

<sup>19</sup> Emmanuel Genvrin, *Nina Ségamour* ou *La Vie passionnée d'une reine de beauté*, Saint-Denis, Théâtre Volland, 1986.

<sup>20</sup> Emmanuel Genvrin, *Théâtre Volland 20<sup>e</sup> année : Vingt ans d'un théâtre réunionnais 1979-1999*, Saint-André-de-La Réunion, Impr. Graphica, 1999.

<sup>21</sup> Emmanuel Genvrin, *Colandrie*, op. cit., 1986.

<sup>22</sup> Emmanuel Genvrin, *Étuves* suivi de *L'Esclavage des nègres* par Olympe de Gouges, op. cit.

race inférieure face au mythe préromantique du Nègre, bon sauvage. C'est encore le cas de *Lepervanche*<sup>23</sup> où le personnage Léon Vincent de Paul de Mézières de Lepervanche, actif durant la décennie 1936-1946 lors de la naissance du Front populaire, et des luttes syndicales, est le héros tragique à travers lequel Genvrin fait revivre l'époque glorieuse de la Réunion, animatrice des proclamations et des luttes indépendantes<sup>24</sup>. Les pièces centrées sur les années 1980, comme *Votez Ubu Colonial*<sup>25</sup> et *Séga Tremblant*<sup>26</sup>, réfléchissent respectivement sur les conflits modernes et sur la réalité des immigrés réunionnais d'aujourd'hui. Ces fragments d'expérience humaine racontent le vécu d'un peuple dont les continus mélanges interculturels et intersociaux, conséquence de la déportation et de l'immigration, ont fixé l'histoire au centre de l'histoire mondiale. C'est pour cette raison que, dans la pièce *Votez Ubu Colonial*, Genvrin peut imaginer le dictateur slave comme un Noir ou peut élever la Réunion au symbole de toute nation assujettie à la corruption et à la dictature :

Décor : « Chez Marcelle » table d'hôte quelque part dans les îles. Il est aussi question de Bosnie où Belbel devient Ubu et du Rwanda où il s'enfuit. [...] Quoique la Bosnie balance avec la Bulgarie pour avoir été les pays des « Boulgres », les lecteurs seront libres d'échanger les noms de contrées par d'autres que leur époque aura rendues célèbres.<sup>27</sup>

Genvrin explique, au cours d'une entrevue, l'urgence d'un théâtre dont la reconstitution historique recèle un programme *théâtral-politique* :

Après *Ubu Colonial*, nos pièces avaient la volonté de ne pas fermer les yeux sur ce qui se passe. *Lepervanche* racontait la vie d'un militant communiste pendant Vichy, et *Émeutes* montrait la vie d'une famille, pendant les émeutes de 1991 [...].<sup>28</sup>

<sup>23</sup> Emmanuel Genvrin, *Lepervanche, chemin de fer*, La Possession, Théâtre Volland, 1990. Dans le texte, Genvrin remplace le nom de famille de Lepervanche par Lepervanche.

<sup>24</sup> « Lepervanche, député ayant fait voter la loi de départementalisation, avec d'autres dont Aimé Césaire, et un autre Réunionnais, Raymond Vergès », Micheline Servin, op. cit., p. 182.

<sup>25</sup> Emmanuel Genvrin, *Votez Ubu Colonial*, Saint-Denis, Grand Océan, 1994.

<sup>26</sup> Emmanuel Genvrin, *Séga Tremblant, théâtre*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 2000.

<sup>27</sup> Et encore dans la préface au texte : « Les allusions à l'actualité politique réunionnaise fourmillent [...] ». D'après la reconstruction qu'en fait Genvrin, on arrive à la conclusion que, à cause de l'héritage colonial, « la condition actuelle de la Réunion pourrait se définir "ubuesque" ». Emmanuel Genvrin, *Votez Ubu Colonial*, op. cit.

<sup>28</sup> Guillaume Chérel, op. cit.

Vraisemblablement, le retard dans la constitution d'une conscience « nationale réunionnaise » a conditionné l'assimilation et la réélaboration de l'histoire de l'île par le biais des chroniques, des romans, des épopées, dont on doit dénoncer le manque substantiel dans la littérature réunionnaise. D'autre part, l'urgence de nommer et d'exorciser une actualité opprimente, l'impératif de fixer la réalité dans sa majestueuse et envahissante matérialité (méconnue jusqu'ici en faveur de l'image exotique de l'île) semblent avoir favorisé la dramatisation de l'Histoire. Pour que, enfin, les événements historiques puissent être reconnus comme la partie constitutive de « soi » (ce « soi » enfin distinct de l'Autre français<sup>29</sup>), il a été nécessaire de ressusciter ces périodes par le moyen de la représentation théâtrale.

L'étymologie du mot « drame », postulant une relation entre la performance théâtrale et l'action historique, semble déjà justifier le passage du vécu réel à sa représentation. En grec « dran » signifie « faire, agir ». La narration théâtrale est, ainsi, la réplique d'une action et, en tant que telle, « une connaissance (et/ou gnosis) qui dérive de l'action, c'est-à-dire, de la connaissance expérimentale »<sup>30</sup>. La narration théâtrale, en tant qu'*imitation* et *reproduction* conjointes du geste plastique et verbal, est l'art imitatif le plus semblable à la vie<sup>31</sup>, le lieu idéal, chez les Réunionnais, donc, pour la représentation et la restauration de ces périodes historiques dont le pays a inhibé la mémoire. La contiguïté de la structure dramatique et de la réalité est surtout évidente dans la composition du texte narratif dont les phases semblent modulées sur les dynamiques temporelles qui gouvernent la « crise » historique (à la base du progrès de l'Histoire) : la préparation à la crise, la division de la communauté, le conflit, le sacrifice du bouc émissaire.

<sup>29</sup> Ce « soi » qui vit des contradictions, des « dis-homogénéités », « À la Réunion [...] "l'homogénéité du dire et du vivre" peut trouver sens dans l'hétérogénéité, voire de la contradiction entre le dire et le vivre des contradictions nichées dans le dire. Constituer certaines formes linguistiques ou non en un "discours" c'est justement en faire une forme-sens », Jean-Claude Carpanin Marimoutou (dir.), *Formes-sens identités*, Daniel Baggoni, La Réunion, Faculté des Lettres et des Sciences, 1989, p. 12.

<sup>30</sup> Victor Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna, Mulino, 2003 (de l'original, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982), p. 157. Traduction libre de l'italien.

<sup>31</sup> « Parmi les genres de la performance, le théâtre est probablement le plus contigu à la vie, en effet, nonobstant les conventions et les limites spatiales de ses possibilités physiques, il est "littérature qui passe et parte devant nos yeux, conçue pour être représentée". Le théâtre, si proche de la vie [...] est alors la forme la plus apte à l'interprétation ou "méta-interprétation" d'un conflit [...] », Victor Turner, *op. cit.*, p. 187-188.

Genvrin a trouvé dans une nouvelle relance de la dramaturgie à la Réunion<sup>32</sup> l'occasion, longuement attendue, de faire interagir, au moyen de la narration, le passé de l'île avec son présent : de faire revivre aux générations modernes l'histoire de leurs ancêtres. Le lecteur et le spectateur des pièces de Genvrin deviennent ainsi les témoins d'un théâtre qui, en réanimant<sup>33</sup> les époques passées, *fait de l'Histoire*, « l'histoire des hommes et des femmes qui la font et la subissent »<sup>34</sup>, donc, des hommes et des femmes qui la re-produisent et la ré-expérimentent lors de la représentation théâtrale. Ainsi, la pièce *Marie Desseembre* doit-elle être lue comme l'histoire de tout homme réunionnais, esclave déporté sans nom et sans patrie, dont le « roman vient d'Afrique où ça qu'il le vendu / comme z'esclave [...] / son papa li té connaît pas son visage : / un noi, un blanc, un homme libre, un esclave, [...] zenfant naît d'une blessure »<sup>35</sup>. Tout au long de *Lepervénche*, revit une Réunion « tragique » : « orpheline, sans enfants, qui appartient tout entier à son destin ; orgueilleuse, glorieuse, pathétique »<sup>36</sup> à l'aube d'un affranchissement spirituel et culturel de la France, qui pourtant n'a jamais eu lieu<sup>37</sup>. Genvrin se sert, enfin, des atmosphères suscitées dans *Votez Ubu Colonial* pour montrer les folies délirantes des dictateurs et les mécanismes paradoxaux de l'économie mondiale.

Pour faire coïncider le vécu historique avec sa représentation, le passé historique avec le présent de la narration scénique, Genvrin a réorganisé l'espace et le texte dramatique à partir de l'action (et non pas des caractères), du transfert et du mythe.

Le théâtre du dramaturge réunionnais est centré sur les actions par lesquelles tout événement réel s'achève sur les ferments idéologiques

<sup>32</sup> Si jusqu'à la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le théâtre avait perdu de son importance par rapport aux autres formes artistiques, au cours des années 1970 et 1980, les écrivains démontrent un nouvel intérêt pour cette forme qui permet un contact direct avec le public (notamment par la possibilité d'utiliser le créole).

<sup>33</sup> Micheline Servin fait plusieurs fois allusion au théâtre de Genvrin comme un espace atemporel non seulement capable de *reproduire* une période historique, mais de *ré-animer* le passé sous les yeux du spectateur comme « si on y était ». Micheline Servin, *op. cit.*, p. 179.

<sup>34</sup> *Idem*.

<sup>35</sup> Emmanuel Genvrin, *Marie Desseembre*, *op. cit.*

<sup>36</sup> Librement tiré de *Lepervénche*.

<sup>37</sup> À la fin de la pièce, le présage d'une renaissance réunionnaise jamais accomplie par la départementalisation est représentée par l'auteur par le bruit soudain de la mort de « p'tit Paul », fils de Raymond Vergès, au comble des fêtes pour l'autonomie *finale-ment* conquise. La loi de départementalisation changea peu de chose quant au sort des masses populaires réunionnaises. D'égalité il ne fut pas question. D'ailleurs, telle qu'elle fut votée, cette loi contenait suffisamment de formules vagues pour que puisse être retardée l'application des quelques mesures favorables aux travailleurs.

dont les personnages historiques sont devenus les échos. Si l'on admet que l'objectivité des faits (réalisée au moyen des actions), et non pas la rétrospective psychologique, parvient à ressusciter le sens ultime des dynamiques de l'Histoire, le théâtre est, alors, le moyen par lequel la restitution d'une connaissance active et expérimentée de l'Histoire devient possible. Dans l'introduction à *Votez Ubu Colonial*<sup>39</sup>, Agnès Antoir saisit l'occasion pour interpréter l'univers dramatique de l'auteur réunionnais comme le résultat d'un compromis entre les théories politiques et sociales (qui conditionnent les actions historiques) et l'expérimentation scénique. Pour supporter sa thèse, le critique recourt à une confrontation de la pièce de Genvrin avec la théorie coloniale d'Ambroise Vollard<sup>40</sup> et le grotesque épique de Jarry<sup>41</sup> :

L'*Ubu Colonial* d'Emmanuel Genvrin emprunte à la politique coloniale et aux problèmes coloniaux d'Ambroise Vollard. [...] L'*Ubu* de Genvrin s'écarte de celui d'Ambroise Vollard par la structure narrative qui révèle le drame historique d'*Ubu Roi* : l'usurpateur après s'être fait élire et avoir régné par la force et la tyrannie, est chassé de son trône. Comme l'*Ubu* de

<sup>38</sup> « La tragédie, en effet, imite non pas les hommes mais leurs actions et leur existence, pour cela, les personnages n'agissent pas pour représenter des caractères, mais à cause des actions ils incluent les caractères aussi, d'où la finalité de la tragédie de représenter les actions et de les raconter », Aristote, *Poétique*, 6, 1450 a 15-25, Milano, Bompiani, 2000, traduction libre de l'italien.

<sup>39</sup> « Nouveau jeu, nouveau style d'écriture dramatique, Vollard faisait irruption dans le monde culturel insulaire, avec une insolence ubuesque qui ne l'a pas quitté et a atteint son apogée avec un *Ubu Colonial* provocateur, synthèse de Jarry et de Vollard à la manière de Genvrin, appliquée à la Réunion des années quatre-vingt-dix. Ce qui lui a valu probablement, ces dernières années quelques coups de bâtons peu amènes... », Agnès Antoir, « Un patrimoine culturel », 1999, cf. [www.vollard.com/ecrits/ecrits.html](http://www.vollard.com/ecrits/ecrits.html).

<sup>40</sup> Ambroise Vollard, mécène réunionnais, grand ami de Jarry. Les thèmes affrontés par Vollard sur le système colonial consistaient dans : le mariage nègre, les scènes d'élections, le discours sur l'assistance « avec cette curieuse théorie sur la nécessité d'appauvrir les îles pour éviter qu'elles soient convoitées ». En qui concerne Jarry, le critique met en évidence le rôle des personnages dans la scène de Genvrin/Jarry : « Leur traitement par le grotesque de l'exagération, la signification des personnages, le refus de la psychologie et une mise en scène qui utilisa au début le masque et une gestuelle outrée, correspondant à la conception dramatique de Jarry, pour qui l'auteur devait dépouiller la personne au profit du personnage. » Agnès Antoir, « Le Théâtre Vollard », cf. « Océan Indien, Mauritijs, la Réunion, Comores, Seychelles », dans la *Revue Noire* 16, 1995, p. 50.

<sup>41</sup> Caricature du professeur de physique « Père Hébert », Ubu, inventé par Jarry en 1891, est le personnage sur lequel le dramaturge français construit le système de ses pièces : l'*Ubu roi*, représenté au Théâtre de l'Œuvre en 1896, *Ubu Cocu* (1897), *Ubu enchaîné* (1899), *Ubu sur la butte* (1901). Ubu, par le biais de ses instincts libérés, donne à Jarry la possibilité de s'interroger sur la nature humaine (dont le personnage reflète l'éternelle inévitabilité et la bassesse), et sur l'univers du théâtre classique (dont Ubu représente la définitive rupture).

Jarry, celui de Genvrin n'est pas réellement puni, contrairement au drame classique. [...] les allusions à la politique réunionnaise fourmillent.<sup>42</sup>

La relecture de l'histoire par le biais de la seule action (non plus par l'étude des caractères) permet au dramaturge de « dénaturer », de jouer avec ses personnages dont les détails sommaires contrastent même avec les faits (c'est un Noir, Belbel, qui joue le rôle du dictateur blanc de la Bosnie) : « Cet Ubu colonial est incarné par un acteur noir pour brouiller les cartes et rappeler que la bêtise n'a pas de couleur. »<sup>43</sup>

À la différence des auteurs classiques français, tels que Racine ou Corneille, pour qui l'histoire était l'émanation des gestes de grands hommes (comme Titus ou Pompée), ou des dramaturges romantiques, tels que Vigny ou Hugo, qui ont préféré réécrire et réinterpréter les transformations historiques à travers la perspective absolue des héros du passé (Chatterton ou Cromwell), Genvrin assujettit Lepervanche et Garriga à la logique des mécanismes de l'histoire. En raison de l'histoire qui uniformise tout, les textes de Genvrin adoptent le statut de l'anonymat de personnages inventés ou de personnages ayant réellement existé, qui, pourtant, ont été dépouillés par l'auteur de tout héroïsme, pour être consignés à l'« ensemble choral » de l'action historique. Joseph Napoléon Sébastien Sarda, dit Sarda-Garriga, choisi en 1848 par le gouvernement provisoire pour préparer le décret d'abolition de l'esclavage à la Réunion, revêt un rôle tout à fait secondaire dans *Marie Dessebre*, pièce qui est cependant centrée sur les événements de 1848. Ce personnage-clé de l'histoire de l'île est seulement nommé au cours du premier acte. Présenté aux autres comparses de la pièce et aux spectateurs comme une étoile du cinéma, Garriga est tout de suite englouti par les événements, par l'histoire de l'esclave Marie Dessebre, sans que le lecteur, lui non plus, ne puisse retrouver les traces du personnage ayant réellement vécu parmi les autres personnages de fiction. Genvrin, psychologue de formation, fait de ses personnages théâtraux des *archétypes* d'individus, des archétypes de personnages historiques :

Aucune reconstitution réaliste, il s'agit plutôt d'un perpétuel va-et-vient entre l'histoire ancienne et l'histoire contemporaine, par allusions et superpositions habiles et malicieuses. Point de psychologie individualiste non plus des personnages mais des sortes d'épures de personnalités historiques, le résultat d'amalgames et d'archétypes. L'enjeu est plutôt de saisir les contraintes et les non-dits de l'âme collective réunionnaise.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Emmanuel Genvrin, *Votez Ubu Colonial*, op. cit.

<sup>43</sup> Emmanuel Genvrin, *Votez Ubu Colonial*, op. cit., s.p.

<sup>44</sup> Agnès Antoir, « Un patrimoine culturel », op. cit.

Au regard du théâtre naturaliste, pour qui seul le sujet, en tant que produit de la race, du milieu et du moment, pouvait légitimer la reconstruction des événements historiques, Genvrin imagine et réalise ses pièces comme l'apologie de la pluralité des points de vues, des voix narratives (à l'opposé de toute conception « idéaliste », individualiste de l'histoire). Le *Théâtre historique* de Genvrin se rallie, ainsi, à l'expérience des dramaturges contemporains les plus renommés<sup>45</sup>, qui ont ennoblé les noms fadés de la masse pour en faire le seul vrai moteur de chaque grande révolution. Marie Dessembré, cette petite négresse dont l'histoire est l'Histoire de mille autres nègres au temps de l'esclavage, est élevée par l'auteur à l'état de symbole de la Réunion renouvelée : le 20 décembre de 1848 Marie-Mirandine, qui a vécu en esclave, meurt en accouchant de son enfant, un bâtard né libre : « Son zénfant l'est bâtarde. Bâtard i existe pas pour personne [...] »<sup>46</sup> Pareillement, Nina, Colandine et Diana sont les effigies muettes de la banlieue parisienne, où se consomme l'histoire de l'immigration :

Diana incarne la nouvelle génération de ces jeunes immigrés qui refusent l'héritage de la tradition et ne veulent pas vivre dans l'entretien du mythe insulaire. [...] L'émigration vers la métropole est une seconde déportation [...] la fragile coexistence des communautés et l'exploitation des cultures identitaires au profit de l'intégration républicaine.<sup>47</sup>

La position marginale, consacrée dans les chroniques des « figures anonymes de l'histoire » permet à Genvrin de ressusciter une vision « objective » des événements franco-réunionnais, et donne au lecteur et au spectateur l'occasion de se *familiariser* avec l'histoire passée. C'est justement la re-connaissance de l'histoire comme la manifestation des mémoires d'un peuple, qui autorise le lecteur à distinguer dans l'évolution de l'action théâtrale, le mouvement caché de la conscience collective réunionnaise face aux grandes révolutions politiques et culturelles de l'Occident. Au théâtre des sujets a désormais succédé le théâtre

de la *Conscience Historique*<sup>48</sup> qui agit au-delà des individus et des personnages, pour réels ou fictifs qu'ils soient. Ainsi Genvrin a-t-il pu et voulu construire sur le personnage de Lepervanche/Lepervenché, méconnu par ses concitoyens comme l'imaginaire Marie-Mirandine, la « légende » d'un homme qui, en 1936, avait catalysé le ressentiment et les frustrations de toute la population réunionnaise : « La légende de Lepervanche est [...] une légende contrastée [...], chef charismatique de la classe ouvrière réunionnaise, syndicaliste expérimenté, maître contesté du Port, autoritaire, stalinien. »<sup>49</sup> Enfin conçus à partir des rapports qu'ils peuvent instaurer avec les faits historiques, les personnages des pièces de Genvrin, Marie Dessembré aussi bien que Périclès, en tant qu'interprètes de l'histoire réunionnaise se révèlent essentiels pour la compréhension de l'histoire occidentale.

Pour une meilleure connaissance du passé, Genvrin recourt aux moments les plus représentatifs de l'histoire réunionnaise ; ces périodes, comme par exemple la déportation, l'esclavage, la lutte pour la départementalisation, qu'on pourrait définir comme critiques pour l'île, *liminoides* (à la lisière de toute existence « ordinaire ») et qui ont agi sur la conscience collective et individuelle des résidents. Des événements, qui sont caractérisés par le contraste et par la *fracture*, et qui nous permettent de considérer et de relire l'histoire particulière de l'île comme étant insérée à l'intérieur des mouvements culturels et politiques mondiaux. La Réunion est réinterprétée par Genvrin comme un *no man's land* au carrefour des événements majeurs de l'histoire occidentale ; l'île est devenue, enfin, une membrane sensible, sur laquelle les principaux ferment sociaux ont été amplifiés au moment même où ils se reproduisaient. Ces textes, arrangés sur des dynamiques de la fracture où la confrontation entre les chroniques des colonisateurs et les mémoires des colonisés est toujours vive, relatent une Histoire modelée sur des juxtapositions interchangeables, sur la « dialectique de l'entre-deux » (celle-ci étant l'histoire française face à l'histoire réunionnaise), à cause de laquelle la cohérence des récits historiques traditionnels a perdu toute valeur constitutive. La définition que donne Pietro Garretta de l'histoire des populations colonisées, comme étant une combinaison de lacunes, de blancs et noirs, de citations fragmentaires, s'adapte parfaitement à la situation réunionnaise : « Au cours de la période postcoloniale, toute

<sup>45</sup> On considère en particulier l'expérience du théâtre brechtien. Le texte et la représentation théâtrale étaient conçus par le dramaturge allemand comme l'expression finale d'un travail *scientifique* qui, partant des logiques sociales et historiques d'une civilisation, avait pour but d'enseigner l'action politique. Le drame scientifique, dont l'impératif fondamental est la représentation et la perception objective des faits, implique la reprise du narrateur et la pratique du dépaysement, par la juxtaposition des scènes. Cela oblige le spectateur à maintenir une position extérieure et critique vis-à-vis du texte, en le forçant à l'action dans la réalité. Le théâtre épique brechtien se charge essentiellement de sujets historiques.

<sup>46</sup> Emmanuel Genvrin, *Marie Dessembré*.

<sup>47</sup> Emmanuel Genvrin, *Séga Tremblant*, op. cit., p. 8.

<sup>48</sup> « Le procédé qui conduit à l'œuvre d'art avance de la marge, de l'écart, où l'œuvre elle-même se produit, où elle se déshabille du "je" pour se revêtir du "on", où l'on abandonne l'"individu" pour rencontrer le "sujet" », Victor Turner, op. cit., p. 20. Traduction libre de l'italien.

<sup>49</sup> Emmanuel Genvrin, *Lepervanche, chemin de fer*, op. cit.

définition métropolitaine est exclue. La modalité générale de l'homme postcolonial est la citation, la ré-inscription, le déroutage historique. »<sup>50</sup>

L'« interférence », comme nouvelle économie du récit historique, est réalisée et exprimée par Genvrin à l'aide de personnalités comme Garriga dans *Marie Desseembre*, de De Gaulle dans *Lepervenche*, d'Olympe de Gougues dans *Étuves* ou de personnages réunionnais comme Colandine dans *Colandine*, comme Nina dans *Nina Ségamour* ou comme Elise dans *Séga Tremblant*. Les premiers, tout en revêtant des rôles marginaux dans les pièces citées, sont les échos de la France qui, de façon tenace, travaille sur l'inconscient et à travers l'inconscient réunionnais afin de manifester sa domination culturelle. Les protagonistes réunionnais incarnent, au contraire, les récits silencieux des migrants qui, nouveaux « colonisateurs », ont renversé et renversent la perspective de la métropole colonisatrice. Comme fils de l'industrialisation, du capitalisme, ils sont devenus, eux aussi, les nouveaux intermédiaires et les producteurs de l'histoire française<sup>51</sup>. La superfétation de l'interférence (entre l'histoire occidentale et l'histoire réunionnaise) oblige, enfin, le lecteur et le spectateur de *Votez Ubu Colonial* à juger les dialogues selon un double registre d'information. Les citations de l'histoire récente des Balkans dissimulent en effet l'attaque contre la pénible situation politique réunionnaise :

Père Ubu : Les colonies, c'est belle la vie. / Ici on est mieux qu'en Bosnie. [...]

Mère Marcelle : En plus de ça, na deux trois i dit ou l'étais le roi de Pologne. Un capitaine dans les Balkans, ça na l'habitude de commander... (*tout bas*) Ici le poste l'est vacant, n'avait deux rois à la Réunion, celui d'à droite et celui d'à gauche [...] Père Ubu, i faut ou présentes à ou aux élections. En moins de deux c'est ou même qui sera le chef, le roi, le comman-

<sup>50</sup> Pierdaniele Garretta, *Individualità e identità, analisi di alcuni aspetti del problema dell'individuazione*, Vérone, Libreria Universale edizioni, 1983, p. 29. Traduction libre de l'italien.

<sup>51</sup> « Ceci démontre que la naissance de la modernité n'est pas la conséquence unilatérale de l'expansion européenne et des modalités de réorganisation du globe à l'image de celle-ci - révolution industrielle, capitalisme, démocratie représentative - mais aussi de la cruelle répression de l'altérité ethnique, religieuse et culturelle, de la brutalité de la diaspora africaine, de l'esclavage raciste [...]. Comme Paul Gilroy l'a bien remarqué, il existe un sens prophétique pour qui une femme noire ou un homme, ou un enfant de Charleston [...] n'étaient pas simplement les victimes de la modernité, [...] de l'État nation bâti sur leur esclavage [...], eux aussi, ils en étaient les producteurs, les créateurs, une partie, alors, du tissu culturel et historique qui constitue toute société eurasienne moderne. » Pierdaniele Garretta, *Individualità e identità, analisi di alcuni aspetti del problema dell'individuazione*, op. cit., p. 34. Traduction libre de l'italien.

deur, le papa, la colonie sera dans out mains [...] ou ça transformer l'île en paradis pour les touristes et déclarer guerre à l'île Maurice.<sup>52</sup>

Juger l'Histoire sur la base des actions qui l'ont déterminée permet au dramaturge de traiter les événements comme s'ils étaient la manifestation, le reflet de procédés idéaux universels. L'intrigue dramatique est, ainsi, modulée sur les contrastes, sur les facteurs opposés qui engendrent un état de crise réinterprétés par Genvrin à l'aide de la topique judiciaire. Comme dans une salle de tribunal, sur la scène du Théâtre Volland, les desseins des vainqueurs se confrontent aux attentes des vaincus, les perspectives des colons se mêlent aux méfiances des esclaves, les Français aux Réunionnais. C'est justement la dimension sociale de l'événement représenté qui persuade le dramaturge de raconter l'histoire réunionnaise par le biais des scènes d'assemblées. *Étuves*, qui est à la fois une salle où sécher les grains et un théâtre, s'ouvre sur une séance publique où l'on débat de la hiérarchie sociale à renouveler. Un Noir parle :

J'ai pu échapper au dur labeur de la pioche et après trente ans de service à l'armée me voici libre, affranchi et propriétaire. Mes quinze enfants ont une belle couleur d'Afrique, sont chrétiens et créoles comme vous. (*Murmures désapprobateurs*.) Je ne demande rien pour moi-même. Mais voyez mes enfants, voyez mon fils Périclès, il sait lire et écrire, il parle bien français. Il est votre égal, acceptez-le parmi vous. (*Les Blancs s'agitent.*) La Révolution a soulevé l'espoir chez nos frères. Les hommes de couleur et les nègres libres doivent jouir de mêmes droits que leurs frères Blancs [...].<sup>53</sup>

Des lieux d'aggrégation comme les cafés, les agoras, les théâtres sont élevés par Genvrin à l'état de symboles de toute grande transformation sociale réunionnaise. C'est le cas de la scène IV du premier acte de *Marie Desseembre*. Au cours d'un bal, les colons discutent de la destinée de la Réunion : « Il s'agit d'une spoliation inqualifiable, d'un vol, d'un crime. Si l'État veut que nous libérions nos esclaves, il n'a qu'à nous rembourser ! L'indemnité ! L'indemnité ! »<sup>54</sup> ; c'est encore le cas d'*Étuves*, où l'auteur se sert de l'espace théâtral et de la pièce d'Olympe de Gougues comme mise en abîme pour réfléchir et sur-refléter les événements de 1814 : « Il y a la Révolution. L'Anglais menace, la disette menace, / la contre-Révolution menace. Les traites sont par tout. »<sup>55</sup> Pareillement dans la pièce *Lepervenche*, les phases de la libéra-

<sup>52</sup> Emmanuel Genvrin, *Votez Ubu Colonial*, op. cit., p. 58.

<sup>53</sup> Emmanuel Genvrin, *Étuves*, op. cit., p. 13.

<sup>54</sup> Emmanuel Genvrin, *Marie Desseembre*, op. cit., p. 21.

<sup>55</sup> Emmanuel Genvrin, *Étuves* suivi de *L'esclavage des nègres* par Olympe de Gougues, op. cit., p. 55.

tion française du régime de Vichy et de l'affranchissement de la Réunion de la domination française s'ébauchent dans le café-maison close de Paula :

[...] l'île est victime du blocus allié et sous le contrôle vichyste [...], Lepervénche qui sort de prison et vit avec Marie-Madaleine, il est maintenant vendeur de manioc et surveillé par la police. [...] Gaston : C'est la misère, Léon, on va tous crever. Les trains ne roulent presque plus. On a faim, on peut plus s'habiller. Regarde autour de toi, les gens ne croient plus à Pétain...<sup>56</sup>

Ce théâtre réorganisé sur la logique du système judiciaire, consommé dans l'emphase des oppositions, autorise Genvrin à traiter et à considérer les événements historiques au-delà de la contingence, retraçant, hors des phénomènes, les catégories universelles qui ont toujours mu la conscience et l'inconscient réunionnais : les théories révolutionnaires du XVIII<sup>e</sup> siècle face aux droits esclavagistes surannés, les mouvements syndicaux contre la fatalité d'une population épuisée, la quête de la fortune dans le chatoyant pays de France et la réalité décourageante de l'immigration, cette nouvelle forme de déportation. Grâce au modèle dialectique emprunté à la rhétorique judiciaire, l'auteur met à nu les lieux de l'inconscient réunionnais et encourage le public et les lecteurs contemporains à actualiser les périodes historiques d'autrefois :

Avec Marie Dessembré, création originale, une étape décisive a été franchie. Écrite pour la 1<sup>re</sup> célébration de l'esclavage en 1981, cette pièce qui racontait l'histoire d'une nativité un 20 décembre 1848, présentait la société réunionnaise dans ses origines et les profondeurs de son inconscient collectif : héritage de l'esclavage, racisme latent, l'importance de la mère et la paternité non assumée. [...] Il nous montre une Réunion, lourde de son passé esclavagiste et colonialiste, une société de contradictions où se côtoient riches et pauvres gens.<sup>57</sup>

L'espace scénique et le texte théâtral deviennent, alors, les instruments à travers lesquels il est possible de mettre en relation les transformations sociales avec l'invariant de l'inconscient<sup>58</sup> : le passé avec le

présent de l'île<sup>59</sup>. Pour que le public puisse participer à la mise en place des plus remarquables événements de l'histoire réunionnaise, pour que le lecteur sente ressusciter le passé au son des dialogues excités de Lepervénche et du Docteur Raymond, le dramaturge a uni la rigueur de la forme à la puissance spectaculaire des machines :

Le jeu des débuts très gestuel et exagéré – lazzi, mimes, pantomimes – s'est peu à peu affiné, psychologisé. [...] restent toujours la danse et la musique [...]. La scénographie étonne à chaque création : plateau circulaire pour *Tempête*, cirque pour *Marie Dessembré*, cabaret avec orchestre et punch servi aux premières tables pour *Nina Ségamour* [...] entrée d'acteurs et de marionnettes géantes dans la salle.<sup>60</sup>

Persuadé du rôle fondamental que la catharsis et le transfert jouent tout au long d'une représentation, l'auteur réunionnais excite le lecteur et le spectateur, à l'aide des illusions créées sur la scène, afin que ceux-ci soient amenés à développer une réflexion critique sur les événements historiques passés.

En favorisant la contiguïté entre l'histoire et sa représentation (par le recours aux lieux évocateurs de grandes entreprises réunionnaises, comme l'usine désaffectée de *Colandine* ou comme la gare, symbole des luttes syndicales de *Lepervénche*), en prétendant récréer la correspondance entre le public et les Réunionnais d'antan, l'auteur a privé la scène et l'écrit de la distance spatiale et temporelle propre à toute œuvre d'art. À son insu, le lecteur devient le témoin d'un fragment de l'histoire et de l'inconscient réunionnais qui est en train de se constituer sous ses yeux :

Un formidable spectacle qui prend aussi l'allure d'un voyage dans le temps, donc, dans l'espace. La compagnie Volland a monté ses gradins dans une gare désaffectée, La Grande Chaloupe, dans le creux d'une petite baie qui, au XVIII<sup>e</sup> siècle, avait abrité un port de marchandises et d'esclaves. [...] Quelle belle, judicieuse et généreuse manière de raviver une étape décisive de l'histoire de la Réunion sur laquelle une chape de silence a été posée ! « C'est comme si on y était. »<sup>61</sup>

<sup>59</sup> « Les états de choses ainsi stipulés par les descriptions d'état [...], ou ainsi décrits dans les romans, se trouvent véritablement écartés du contexte immédiat du lecteur [...]. Les mondes dramatiques, au contraire, sont présentés au spectateur comme des combinaisons "hypothétiquement actuelles", dont la réalisation est "vue" in progress "ici et maintenant" sans aucune médiation narrative. [...] Un drame, s'il est représenté, n'est pas la prétendue représentation d'un état de choses, mais le prétendu état de choses en soi. » Elam Keir, *Semiotica del teatro*, Bologne, Mulino, 2002, p. 115. Traduction libre de l'italien.

<sup>60</sup> Agnès Antoir, « Le Théâtre Volland à l'île de la Réunion », *op. cit.*, p. 81.

<sup>61</sup> Micheline Servin, *op. cit.*, p. 180-181.

<sup>56</sup> Emmanuel Genvrin, *Lepervénche, chemin de fer*, *op. cit.*, p. 152, 165.

<sup>57</sup> Agnès Antoir, « Le Théâtre Volland à l'île de la Réunion », *op. cit.*, p. 83-84.

<sup>58</sup> « Le théâtre expérimental n'est que l'expérience qu'on a accomplie par la performance, c'est-à-dire, l'expérience qu'on a récupérée, ce moment du procédé expérimental [...] où le signifié se révèle dans le moment où l'on "revit" l'expérience originelle [...]. Cette forme devient ensuite une partie fondamentale de l'expérience communicable, aidant les autres [...] à comprendre [...] les temps et les conditions culturels qui accomplissent leur expérience de la réalité. » Victor Turner, *Dal rito al teatro*, *op. cit.*, p. 44. Traduction libre de l'italien.

Et encore :

[...] gradins du théâtre utilisés comme décor dans *Étuves* et fête républicaine reconstituée dans la cour du théâtre avec ses arceaux, ses autels et ses chars, etc. Cette mise en place des lieux favorise une participation active du public [...] le spectateur est incité à prendre part au jeu, provoqué et pris à parti par les acteurs dispersés sur les gradins au milieu de la foule devenant assemblée sportive, politique, révolutionnaire, obligée même à se déplacer.<sup>62</sup>

Dans les pièces de Genvrin, les spectateurs, devenus eux-mêmes les acteurs inconscients du drame joué, sont une partie fondamentale de la représentation, tandis que le lecteur agit sur la pièce comme le narrateur extérieur par lequel s'accomplit l'histoire réunionnaise au moment de son évocation.

L'emploi que Genvrin fait de l'icône théâtrale, met en évidence « l'hyper-symbolisation » à laquelle sont assujettis le texte et l'espace dramatique de l'auteur réunionnais. Le théâtre de Genvrin ne doit pas représenter plus que ce qu'il dit, au contraire il veut être l'attestation de tout ce qu'il vient de raconter et de reproduire. Pour cette raison, si le transfert et la catharsis servent au dramaturge à sensibiliser le spectateur à l'histoire de son pays, le dépaysement, la mise en abîme, dont l'auteur fait un large usage dans presque toutes ses pièces, oblige le lecteur à entreprendre une élaboration critique du sujet représenté. *Ubu Colonial* et *Étuves* sont explicitement construites sur la fiction scénique<sup>63</sup>. Si, dans *Ubu*, la réflexion sur les temps modernes est confiée à la simulation d'enfants qui jouent à la guerre et à la dictature, dans *Étuves*, il s'agit de mettre en scène la pièce d'Olympe de Gouges (réellement jouée par les acteurs de la compagnie à la fin de la pièce de Genvrin). Citons à propos, les dernières répliques de Mère Marcelle dans *Ubu* :

Pour fait passe tout ça là, pour tout / oublier, parce que tout ça là l'est pas vrai, l'est inventé, / tous ça là c'est théâtre : rhum arrangé pour tout le monde / à la sortie.<sup>64</sup>

La structure judiciaire de la narration théâtrale, la juxtaposition des points de vue, sur lesquels élaborer les cycles historiques réunionnais, informent la salle et le lecteur du poids social des faits représentés. Le théâtre est et doit être conçu, dès lors, comme une forme de connaissance dont le but est de faire participer la communauté du système social produit et re-produit au cours de la représentation : « Le théâtre, qui se

nourrit de civilisation, ne se limite pas à refléter la société, plutôt il *produit la société*, il somme. »<sup>65</sup>

Créer des Mythes voilà le vrai objet du théâtre, traduire la vie sous son aspect universel, immense, et extraire de cette vie des images où nous aimons à nous retrouver.<sup>66</sup>

Annulant tout espace entre la scène et le public, réduisant au minimum l'étude des caractères des personnages dramatiques, on pourrait dire que Genvrin fait de son théâtre un rituel : la ritualisation de l'Histoire<sup>67</sup> : la ritualisation de la *fracture* mise en place par la déportation (qui vit toujours entre les plis de la peau métisse), par l'esclavage, par les luttes indépendantistes, par l'immigration. Si Genvrin atteint à l'inconscient collectif pour que le lecteur et le public puissent se reconnaître comme les « animateurs » du passé représenté, alors la réécriture de l'histoire réunionnaise lui permet de dénouer les phobies qui hantent la conscience collective des îliens. Le dramaturge met en scène, par le biais des caractères de personnages esquissés, les fantômes des mythes profonds qui forment et in-forment l'être réunionnais : le mythe de l'homme marron<sup>68</sup>, le mythe spirituel de l'exil et le mythe culturel de la déportation d'autrefois et d'aujourd'hui :

L'émigration est plus discrète, hors statistique. Elle prend la forme de petites annonces, d'agences matrimoniales, de liaisons de correspondance. [...] L'émigration a créé une mythologie à base d'échecs et de réussites [...]. Le froid et le racisme, la solitude et la dépression et la perte d'identité pour les uns, la réussite et le blanchissement, l'argent et le mariage pour les autres [...].<sup>69</sup>

<sup>65</sup> Claudio Maldolesi, *Teatro e sociologia*, manuscrit inédit. Traduction libre de l'italien.

<sup>66</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1964, p. 180.

<sup>67</sup> « Dans la structure théâtrale, il y a, tout de même, quelque chose du caractère de l'enquête, du jugement jusqu'à la punition des pratiques légales, quelque chose du caractère sacré, mythique, presque "sumaturel" des actions religieuses où parfois l'on arrive au sacrifice. » Victor Turner, *Dal rito al teatro*, op. cit., p. 34.

<sup>68</sup> « Les marrons, ces esclaves en fuite qui ont refusé le système servile en se réfugiant dans les montagnes de l'île dès les débuts de la colonisation [...]. Le marronnage a été particulièrement actif au XVIII<sup>e</sup> siècle après l'introduction massive d'esclaves entre 1715 et 1760 pour permettre la culture spéculative du café. Entre 1730 et 1770, le marronnage a connu un tel degré d'intensité qu'il a représenté un danger pour les colons français qui ont su s'organiser militairement et mener une véritable guérilla contre les noirs, en majorité malgaches, qui refusent la servitude. » Sudel Fuma, « L'Esclavage et le Marronnage à la Réunion », op. cit.

<sup>69</sup> Emmanuel Genvrin, *Colandrie*, op. cit., p. 3.

<sup>62</sup> Agnès Antoir, « Le Théâtre Volland à l'île de la Réunion », op. cit., p. 81.

<sup>63</sup> « Les personnages ont perdu leurs masques qui réapparaissent parfois comme un clin d'œil, suggérant fantasmes ou mythes, théâtre dans le théâtre », cf. *idem*.

<sup>64</sup> Genvrin, *Votez Ubu Colonial*, op. cit., p. 107.

Ces mythes qui, une fois encore, donnent l'image d'une Réunion à la croisée des civilisations, d'une Réunion comme limite naturelle de toute histoire occidentale.

Ainsi né de la réalité historique et sociale de l'île, imprégné de sa mythologie, le théâtre de Genvrin se saisit aussi bien des traits de caractère avoués et même déjà caricaturés dans les pièces populaires que des malaises profonds, indéfinissables et plus ou moins refoulés. Par les images fortes qu'il porte sur scène, il met à vif l'âme réunionnaise [...].<sup>70</sup>

La réciprocité entre la tragédie et le mythe, déjà mise en exergue par Aristote dans sa *Poétique*<sup>71</sup>, est partagée par Genvrin, qui utilise le récit mythologique dans la narration théâtrale comme le couronnement de la connaissance historique. Si le mythe témoigne du passage d'une réalité historique passivement vécue à l'appropriation de l'événement par l'individu et par la société, Genvrin se sert du mythe pour réveiller l'attention du peuple réunionnais et l'orienter vers son histoire et la réalité présente. La narration mythique d'un événement historique et du présent joue, alors, dans les pièces de Genvrin, le rôle de médiateur entre la collectivité des îliens et la mémoire refoulée<sup>72</sup>. Le recours au mythe, comme passage d'une vision domestique à une représentation universelle de l'histoire, trahit une conception épique des péripéties humaines. On pourrait définir le théâtre de Genvrin comme un théâtre « épique » dans la mesure où ce théâtre a réussi à conjuguer les actions (qui appartiennent au vécu domestique) aux idéaux (qui au contraire fuient toute catégorisation), dans la mesure où la simplification de l'histoire, selon l'exposé mythologique, fonctionne comme une affirmation de la culture, comme une prise de conscience des équilibres sociaux du peuple réunionnais. Depuis les études anthropologiques plus récentes, le mythe n'est jamais l'œuvre d'un seul individu, mais de la collectivité, de la société entière. Par lui s'expriment toutes les traditions culturelles, le patrimoine spirituel et religieux de la communauté, où il existe seul comme la tradition vivante. La société est, alors, l'origine du mythe selon les interprétations de Malinowsky, pour qui le mythe est la

justification des origines culturelles d'un regroupement et comme telle non plus limitée à la pensée prélogique des primitifs, mais le produit de toute civilisation<sup>73</sup>.

Si l'holocauste de la déportation et de l'esclavage s'est révélé un trauma inintelligible pour divers auteurs postcoloniaux, Genvrin, lui, a accepté la confrontation avec l'histoire des colonisateurs. Il a assumé la tâche de réorganisation et de réinterprétation des événements de l'histoire mondiale à l'aide des coordonnées socioculturelles réunionnaises. Par ses flux migratoires, par ses luttes sociales, La Réunion devient, pour le dramaturge franco-réunionnais, la seule voix off à disposition des lecteurs et des spectateurs réunionnais et occidentaux pour la réécriture de plus d'un fragment de l'histoire contemporaine.

<sup>70</sup> Agnès Antoir, « Le théâtre Volland à l'île de la Réunion », *op. cit.*, p. 84.

<sup>71</sup> « La tragédie est l'imitation d'une action noble [...] l'imitation de l'action est la narration (μῦθος), du moment que je définis une narration : la composition des actions ». Aristote, *Poétique*, 5-6, 1449 b 24 – 1450 a 4-6. Milano, Bompiani, 2000. Traduction libre de l'italien.

<sup>72</sup> « Le passage de l'informe à la forme, du chaos à l'ordre, du fait à l'idée confère un sens exemplaire aux événements et aux personnages. Plus philosophique que l'histoire, la poésie ne se résout pas dans la philosophie et même en satisfaisant les exigences de la pensée, elle doit, tout de même, susciter l'intérêt et mouvoir les passions. » Domenico Pesce, *Saggio introduttivo alla « Poetica » di Aristotele*, Milan, Bompiani, 2000, p. 25.

<sup>73</sup> Librement tiré de Nicola Abbagnano (dir.), *Dizionario di filosofia*, Turin, UTET, 2002, p. 587-588.