

[La Réunion] Vollard, troupe historique

EMMANUEL GENVRIN

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

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

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

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

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

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



FRAGMENTS DE PAYSAGE, LA RÉUNION, FÉVRIER 2014

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

Le peuple acteur de son histoire

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

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

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

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