HAL
open science

Parcours dans l'expression théâtrale réunionnaise

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo

To cite this version:

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo. Parcours dans l'expression théâtrale réunionnaise. Plaisance : Rivista di letteratura francese moderna e contemporanea, 2013, 27/28. hal-00906866

HAL Id: hal-00906866

https://hal.science/hal-00906866v1

Submitted on 23 May 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PARCOURS DANS L'EXPRESSION THEATRALE REUNIONNAISE

VALERIE MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO

Le théâtre réunionnais – ou du moins, les pratiques théâtrales à La Réunion – constituent un cas emblématique des questionnements que pose une pratique esthétique et culturelle dans un département d'outre-mer. Ils drainent en effet les questions de l'autonomie d'un champ et d'un corpus, celles de la référence et du lien entre un public et une pratique artistique, le problème de l'oralité voire de la ré-oralisation, de l'écriture, de la textualité, et de leur réception, les flottements mêmes de la définition d'une notion qui s'inscrit dans une formation discursive en permanente réélaboration. Il est difficile en effet de parler de "théâtre réunionnais" sans sentir planer l'ombre de la représentation que s'en fait la doxa française, pour la pratique française. Si le terme de "théâtre" tend à être immédiatement renvoyé du côté d'une pratique occidentale naturalisée dont on oublie l'historicité et la pluralité des formes, c'est l'adjectif "réunionnais" qui obscurcit encore le syntagme. Il laisse supposer qu'il s'agit d'un théâtre né dans l'île, ou/ et évoquant le monde réunionnais. Or, comme partout ailleurs, mais plus encore comme dans toute zone pluriculturelle et plurilingue traversée par l'esclavage et la colonisation, le théâtre, à La Réunion, recouvre des formes et des pratiques différentes. Il a été largement unifié par la domination symbolique du champ métropolitain qui a imposé ses formes et jugulé une grande partie de son hétérogénéité. Néanmoins, il ne coïncide jamais avec les codifications françaises. La pratique théâtrale à La Réunion est en effet exemplaire en ceci qu'elle constitue l'une des formes privilégiées pour assurer une médiation dans la prise de conscience de l'histoire collective et dans l'arrimage aux nouvelles rives de la créolisation. De ce fait, elle ne peut voir se résorber la complexité du système sur lequel elle repose. Par son immédiateté apparente, par sa double énonciation, par son oralité d'autant plus familière qu'elle se manifeste souvent par le créole, l'expression théâtrale permet des identifications parfois cathartiques.

Ses formes sont largement diversifiées entre théâtre populaire et chanté, drame, oratorio, résurgence de mythes, danse et rituel, théâtre postdramatique et performance, tout comme ses langues française et créole sont inextricablement mêlées. Au cours de son implantation complexe, la pratique théâtrale semble avoir contribué à établir sinon une

cohérence, du moins une connivence dans le rapport des Réunionnais à leur histoire et à leur lieu. Toutefois, le public bifurque quand bon lui semble et il s'est progressivement détourné des formes les plus contemporaines de spectacles qui s'efforcent de retranscrire la créolisation en actes. Passant par une recherche d'hybridation transgénérique, les formes théâtrales qui tentent de réunir sur la scène les rives des cultures multiples qui ont fait l'île sont-elles en fait en train de devenir l'expression d'une altérité esthétique aux yeux du large public ? Un rapide parcours dans l'histoire de l'expression théâtrale à La Réunion - parcours nécessairement incomplet, qui ne pourra rendre justice à ceux qui y participent - permet d'observer comment, progressivement, ont tenté de se construire un regard et un discours sur soi, toujours fragiles et instables.

Pour retracer ce rapide historique, il convient d'abord de se demander ce que l'on peut appeler théâtre. La Réunion, peuplée depuis la fin du XVIIème siècle, vit un développement artistique complexe. On connaît relativement bien la naissance dans l'île, vers le milieu du XVIIIème siècle, des formes codifiées et élitistes du genre dramatique à l'occidentale. Mais hormis par l'*Album de l'île de La Réunion* d'Antoine Roussin[i], on connaît beaucoup moins, et on ne connaîtra jamais vraiment, les formes de "spectacles" qui réunissaient un public populaire et hétérogène comme les spectacles de marionnettes baptisés "guignol indigène" dans les légendes des cartes postales du début du XXème siècle. On en sait peu également des "ti konser" et "ti rol", "sortes de spectacles où étaient mêlés des sketches, des saynètes, le plus souvent en créole et des numéros de cirque"[ii] qui se sont développés parallèlement au théâtre "canonique" et en ont longtemps pallié la rareté.

En revanche, on note un regain d'intérêt contemporain et une médiatisation plus grande d'un genre profane lié au sacré, le narlgon, "bal tamoul", ou encore "bal malbar", issu du terrukkuttu, théâtre populaire du Tamil Nadu, pratiqué par les engagés indiens depuis leur installation dans l'île au XIXème siècle. Les pièces pouvaient être profanes, et c'est le cas du témoignage qu'en a laissé Auguste Vinson en 1883[iii], mais la plupart du temps, il s'agit d'épisodes épiques, du *Vanavarson*, l'exil des Pandava, héros du *Mahâbhârata* (ou *Barldon* à La Réunion) en général joués dans le cadre de la marche sur le feu. Le maintien de ces textes s'explique par le fait qu'ils renvoyaient les spectateurs à leurs questionnements propres : rapports au pouvoir, à l'exil, au statut racial ou social[iv]. Ce spectacle longtemps intracommunautaire est resté largement inconnu bien qu'il se soit toujours perpétué. En 2009 toutefois, il a été célébré comme l'un des "zarboutan nout kiltir"[v]. Y participent des artistes reconnus de la scène musicale réunionnaise comme Danyèl Waro, il est représenté à Paris en

2011 lors de l'année des outre-mer et monté sur une scène du théâtre départemental en novembre 2011. Il semble que cette forme naguère fragilisée soit maintenant non seulement intégrée au patrimoine collectif, mais ait regagné une vivacité nouvelle.

Toutefois, comme il s'agit d'une forme populaire orale, commentée en langue créole, dansée et mimée parce que les acteurs ne connaissent plus le tamoul, elle n'a jamais été traitée par les ouvrages généraux sur la littérature ou le théâtre réunionnais, ce qui traduit bien les problèmes de définition de cette notion et de délimitation du corpus qui y est rattaché.

Ces travaux[vi] préfèrent évoquer les formes d'un théâtre écrit, plus conforme aux représentations de la triade des genres que respecte l'histoire littéraire française. Ce théâtre apparaît tard et s'implante lentement dans une île d'abord peu versée dans les choses de la culture puis de plus en plus avide, dès le milieu du XVIIIème siècle et surtout au XIXème siècle, avec l'émergence d'une nouvelle bourgeoisie née du commerce du sucre, de spectacles qui les rattachent aux formes symboliques de la domination française[vii]. Dès 1748 est construit un premier édifice, la "Comédie", remplacé en 1834 par une salle qui brûlera en 1919. Comme en témoigne le *Journal* de Jean-Baptiste Renoyal de Lescouble, au début du XIXème siècle, sont jouées d'innombrables pièces. Plusieurs pièces étaient représentées par jour. Pour le seul mois de septembre 1835 par exemple, on compte pas moins de dix-huit spectacles, vingt-cinq en octobre à Saint-Denis[viii]. Le *Journal* de Lescouble permet de brosser un rapide tableau de la vie théâtrale réunionnaise en rendant également compte des brouilles entre comédiens, des problèmes financiers des théâtres… Pour chaque pièce il apporte de courts jugements qui témoignent de la naissance d'un esprit critique chez un public de plus en plus connaisseur et exigeant, mais aussi de plus en plus conformiste. Les spectacles sont constitués de nombreux vaudevilles, opéras-comiques et concerts joués par des troupes métropolitaines en contrat généralement pour dix-huit mois dans l'île et à Maurice. Les pièces jouées n'ont pas plus de rapport avec La Réunion que n'en auront les premières pièces écrites par des Réunionnais, Voïart, Vinson, Grenier, Champon, Bellier, à compter des années 1860, comédies et vaudevilles là encore. Peu importe la qualité jugée médiocre de ces pièces, ce qui est essentiel pour le public réunionnais, c'est qu'elles lui permettent de s'inscrire dans une quête de "distinction" qui le rattache à l'orbite de la France. Le temps de la représentation est également le moment d'une socialisation partagée qui, pour conforter les hiérarchies de couleurs et de classes – "Les messieurs au parterre, les soldats et les mulâtres aux secondes, les noirs au poulailler" - n'en permet pas moins de les réunir dans la même ferveur[ix].

Malgré ces enjeux, la production réunionnaise ne parvient pourtant pas à se consolider avant une période récente. Si *Le Masque* de Joseph Cruciani, drame en trois actes de 1931,

reste dans la lignée des œuvres précédentes, *Les Réincarnations du Père Ubu*, d'Ambroise Vollard, publiées en 1925, ont un statut particulier. Réunionnais de naissance, Vollard est surtout connu comme collectionneur d'art et les courtes pièces qui composent l'œuvre pourraient n'être considérées que comme des pochades dans la continuité de Jarry. Dans ses textes ambigus, il se livre pourtant à une satire du système colonial comme dans "La politique coloniale du père Ubu", bien qu'il s'inscrive en même temps dans l'ensemble des stéréotypes racistes et dénigrants du discours dominant de la colonie. Son usage d'un humour décalé et absurde ainsi que ses jeux sur les mélanges des créoles mauricien et réunionnais qu'il surnomme "le caraïbe" lui vaudront de voir l'une des troupes les plus innovantes de La Réunion prendre son nom : la troupe Vollard, fondée en 1979.

Les seuls autres textes référencés pour la première moitié du vingtième siècle sont ceux de Fourcade dans *Z'Histoires la caze*, plusieurs fois republié depuis 1928, et de Claire Bosse, *L'grenier d'pays Bourbon* (1951). Ce sont des œuvres composites, marquées par l'amateurisme et dans le cas de Bosse, à destination des enfants des écoles. Très connu à La Réunion pour ses chansons "Petite fleur aimée" - ou "Petite fleur fanée" - et "La Chanson de Francisco" intégrées à *Z'Histoires la caze*, Fourcade propose lui aussi un recueil hétérogène de saynètes, de courtes comédies, de poèmes, de chansons, de contes, de dialogues, de fables. Profitant du regain d'intérêt que les années 30 portent au créole, l'auteur use largement de ce qu'il nomme son "patois" sous sa forme la plus francisée et sa graphie la plus étymologique. Ces recueils ne se définissent pas comme théâtraux mais comme des "z'histoires" choisissant la forme drolatique, la comédie toujours très brève en un ou plusieurs actes. Ce choix terminologique s'inscrit dans un mouvement global de minoration : littérature de divertissement, revendiquant son ludisme voire son amateurisme, elle ne cherche absolument pas à intégrer des catégories canoniques ni à en proposer d'autres. Aussi est-elle souvent considérée comme simplement folklorique, et contribuant au jeu de l'idéologie dominante qui consiste à enraciner l'infériorisation de la langue et de la culture créoles. Le fait est que les textes sont émaillés de chansons "bon enfant", qu'ils reproduisent des stéréotypes ethniques propres au discours colonial, et visent à annuler toute forme de conflit social pour mettre en avant de petites gens à la fois naïfs et trompeurs. Toutefois, ils contribuent de cette manière précisément à créer une forme de langage et de textualité démarquée des normes que véhicule la détermination générique induite par le théâtre. La pratique de la pointe satirique, du "mukataz" ("raillerie"), l'oralisation permanente qu'autorisent le dialogue et la chanson instaurent un rapport moins parodique que spéculaire à l'égard d'un public ainsi instauré dans son lieu et son langage.

C'est avec la même ambiguïté qu'est perçue l'œuvre de Louis Jessu. Très populaire, elle se veut avant tout divertissante et s'appuie sur le même rapport aux langues, à l'ironie à l'égard d'un petit peuple de commerçants, de planteurs qui s'efforce de contourner les méandres de l'administration et de la langue françaises. Malgré leur caractère convenu, ses comédies *Les Pèlerins de Saint Leu* (1954), *Zertrude n'a pu cochon* (n.d.), ou sa comédie musicale *Le Gâteau mal cuit* (1979), sur une musique de Jules Arlanda ont contribué à faire connaître et le théâtre, et la possibilité d'une expression artistique et médiatique en créole, grâce également à leur retransmission télévisée. Ce qui conforte toutefois l'ambiguïté de la réception qui entoure son œuvre dans la fin des années 70, c'est qu'elle est jouée dans des lieux officiels comme le théâtre de plein air de Saint-Gilles, et bénéficie de soutiens financiers car elle est jugée inoffensive par le pouvoir conservateur, voire, contribue à le conforter[x].

Or cette période est celle des luttes scientifiques pour l'émergence d'un nouveau regard sur le monde et la culture créoles, départis d'un regard colonial stigmatisant, celle de la naissance d'une graphie du créole démarquée du français, "Lékritir 77" par le groupe "oktob 77". C'est avant tout celle de la montée en puissance des luttes du PCR (Parti Communiste Réunionnais). Le militantisme s'organise dans le but de lutter "contre l'aliénation culturelle"[xi]. Dans ce contexte d'ébullition culturelle, les pièces de Jessu ne peuvent apparaître que comme les reliquats d'un temps révolu. En revanche, bien qu'elles s'inscrivent dans la même dynamique populaire, les pièces de Marc Kichenapanaïdou s'en démarquent par leur vocation didactique et par leur engagement. En utilisant à la fois le français et le créole, il dénonce les fléaux sociaux qui rongent une société réunionnaise miséreuse (*L'Ouvrier réunionnais*, 1972, *L'Ivrogne,* 1976) ou retrace l'histoire d'une île rendue amnésique (*Le Père Lafosse*, 1977)… C'est pour le 128ème anniversaire de l'abolition de l'esclavage qu'il écrit *L'Esclave*. Dans le *Témoignage chrétien de La Réunion* du 15 décembre 1976, il confie :

> Si je me suis intéressé à l'esclavage, c'est parce que j'ai moi-même éprouvé le besoin de connaître l'histoire de mon île. A travers mes responsabilités syndicales et mes engagements de chrétien, j'ai découvert qu'on ne pouvait pas comprendre La Réunion d'aujourd'hui sans connaître le terrain dans lequel elle s'est enracinée. Je constate d'ailleurs chez les jeunes la même soif de connaître le passé. L'école, la radio ou la télévision en parlent très peu. Il y a bien des livres, mais ils sont réservés à une élite. Seul le théâtre permet de faire voir à un public très large.[xii]

Le théâtre devient l'endroit où les paroles dominées et muselées se font entendre, paroles relayées ici par un auteur amateur, et par des acteurs non moins amateurs, dans une relation d'immédiate intimité avec le public. L'auteur, alors professeur dans un collège

technique, vise à réhabiliter la réalité non blanche et à instruire ses semblables. Il insiste sur la fidélité de son texte aux documents historiques, tout en s'inscrivant dans l'imaginaire collectif réunionnais du marronnage afin de rédimer les subalternes en les inscrivant dans une filiation héroïque. Pour cela, il s'appuie lui aussi sur la musique : non plus sur des chansons ou des ségas comme le faisaient ses prédécesseurs, mais sur des maloyas. Ce genre musical, inscrit au patrimoine mondial de l'humanité en 2009, est l'un des lieux d'identification collective contribuant à la création de l'imaginaire national réunionnais. Il doit sa naissance à l'esclavage et pour l'auteur, il en devient l'expression par excellence : "C'est comme si le maloya retrouvait le monde d'où il vient"[xiii]. Kichenapanaïdou entame une nouvelle ère de l'histoire théâtrale, dans ses fonctions et dans sa conscience d'une "identité réunionnaise" spécifique, ne pouvant s'élaborer que sur le savoir de son histoire et l'émergence d'une parole de résistance.

C'est après ce tournant de la fin des années 70 que l'on peut dire que naît le théâtre contemporain réunionnais, si tant est qu'on le définisse comme la quête d'un langage et d'une modalité de représentation qui renvoie le spectateur à la pluralité de ses mondes, de ses langues, et à la façon de les reconnaître et de les affronter. Libérée de sa mission de divertissement et de légèreté souvent autodépréciative, l'expression théâtrale se bâtit en s'adossant sur un engagement dans et pour la société insulaire et en visant la diversification des publics et des lieux de spectacle. Elle s'inscrit ainsi dans le mouvement des théâtres nationalistes postcoloniaux. Les spectacles adoptent la ligne d'un théâtre épique brechtien : ils travaillent à détruire l'illusion théâtrale, à mettre en avant la fiction des personnages et des décors, invitent à la réflexion et à la participation active du spectateur, filent un évident didactisme. Les propos d'Emmanuel Genvrin, de la troupe Vollard, montrent à quel point l'expression théâtrale s'inscrit dans une lutte pour la refondation des contours et des discours sociaux, dans un militantisme revendiqué :

> Nous sommes nés à la fin des années soixante-dix, […] et avons accompagné une génération en mal de révolte et d'identité. Dans une île passée en vingt ans du moyen âge colonial à la société de consommation, les chocs ont été rudes, les conflits nombreux. […] Nous avons appelé aux réformes. Fallait-il se taire ? Eviter la politique ? Ne faire que du théâtre ? Peu à peu la Réunion a changé. Aujourd'hui il y a davantage de liberté, plus de parole, l'Histoire de l'île n'est plus occultée. Et une culture nouvelle est née.[xiv]

Le théâtre devient un véhicule pour conduire une population à se voir, à se dire autrement en la faisant participer à l'élaboration et à la représentation des spectacles. Les

troupes œuvrent à la diffusion culturelle en convertissant des friches industrielles en salles de spectacles, en jouant en extérieur pour des publics défavorisés. L'histoire des pérégrinations de la troupe Vollard entre différents lieux dont elle est parfois expulsée signalent assez les enjeux politiques d'un "théâtre populaire" visant selon le mot de Vitez "l'élitaire pour tous"[xv].

Malgré leur "épicisation", les pièces continuent à être liées à l'élaboration d'une tension dramatique et "subordonné[es] au primat du texte"[xvi], qu'il soit ou non publié, ou au contraire, qu'il soit ou non représenté. Pour construire un échange avec le public, ces textes s'enracinent dans une référentialité reconquise, qui s'appuie d'abord sur un ensemble d'ancrages spatiaux et historiques ainsi que sur un renversement de points de vue, car il s'agit bien de circonscrire un espace autosuffisant et de révéler une histoire longtemps occultée, celle de l'esclavage qui porte encore son ombre sur le présent insulaire. On peut en prendre pour exemples les pièces de Genvrin pour Vollard, *Marie Dessembre* (1981), *Etuves* (1988), la pièce-oratorio de Gamaleya, Le *Volcan à l'envers ou Mme Desbassyns, le Diable ou le Bondieu* (1983), de Gauvin, *La Borne bardzour, Les Limites de l'aube* (1988)…

La spectacularisation de l'esclavage participe de la part des artistes d'un désir collectif d'éveil de la population. Elle s'accompagne d'une redécouverte des origines. Par le biais du rêve, du chant, de la légende, de la transe, sont convoqués sur la scène théâtrale des mondes autres que la France - Madagascar, Mozambique, Inde - pour restaurer une profondeur historique manquante, restituer des principes de causalité occultés par le discours dominant. L'évocation de l'esclavage sert avant tout de tribune politique aux auteurs. Ce sera également le cas de la mise en scène de tous les malaises de la société réunionnaise qu'explorent les troupes comme Vollard : corruption, dérives politiques, exil, condition féminine... Par le jeu des parabases qui le rattachent au théâtre brechtien, par le biais de l'interpellation, de la convocation directe, par la multiplication des prises transgressives de parole, le théâtre apparaît comme la forme médiatrice par excellence dans cette entreprise de conscientisation et de construction d'un sujet réunionnais.

Pour servir ce projet, les pièces n'en oublient pas moins le ludisme qui, depuis les débuts des spectacles réunionnais, a toujours mobilisé les goûts du public. Les scènes comiques et musicales y restent systématiques. Le créole est devenu indissociable du français, les pièces jouant la plupart du temps de jeux interlectaux et d'alternances de codes. L'auto-dérision, la satire, l'oralisation restent les maîtres mots au point parfois de supplanter, pour une partie du public, le propos au profit de moments de grande convivialité. La connivence est un élément central d'une pratique comme celle de Vollard, la troupe visant l'interactivité avec le public : bal et punch pour *Nina Ségamour* (1982), distribution de kari pour *Kari*

Vollard (1995), vote dans *Votez Ubu colonial* (1994)…Le mécanisme même de cette "compagnie lyrique" repose sur le principe de la familiarité, de la pleine appropriation d'un mode de parole et d'échange qui articule le théâtre à la forme du cabaret qui parcourt toute l'histoire du spectacle insulaire.

> Le cabaret et la vérité vivent du principe de la parabase ; l'acteur sort de son rôle et s'adresse directement au public. Le cabaret se base sur la possibilité d'allusions à une réalité vécue communément par les acteurs et le public : il possède ainsi un aspect-performance, indissociable de l'urbanité ; d'une culture urbaine commune dans laquelle les informations et les plaisanteries sont immédiatement comprises.[xvii]

Le travail des décennies 70, 80, a donc été fondamental pour l'élaboration d'un théâtre en relation avec un public qui y trouve réjouissance, discours novateurs sur soi, reconnaissance de sa langue et de ses modalités expressives, amateurisme rassurant, rendant cette pratique d'autant plus familière qu'elle se joue souvent hors les murs, sans lien à l'institution, dans des moments et des lieux éphémères. La troupe Vollard occupe littéralement ces vingt ans et fait preuve d'une impressionnante vitalité en alternant créations et adaptations. Elle poursuit son travail durant les deux décennies suivantes en se consacrant de plus en plus à l'opéra. Elle est rejointe par de nombreuses autres compagnies dont l'une partage avec elle le devant de la scène, la troupe Taliipot[xviii]. Le principe de la performance, sur lequel repose l'essentiel du travail de Vollard, devient la clé d'une grande partie de la dramaturgie contemporaine qui se réclame, comme le fait le fondateur de Taliipot, Philippe Pelen Baldini, aussi bien de Grotowski, Kantor, Barba, que des théâtres indiens, africains ou malgaches.

A partir des années 80, une politique active de soutien à la culture se met en place et s'intensifie jusqu'aux années 2010. Elle favorise ce genre en phase avec le public, car il apparaît comme l'intermédiaire privilégié pour remplir des missions sociales et scolaires. Un plus grand confort est offert aux troupes qui deviennent moins dilettantes. Alors qu'il n'y avait guère, en 1981, dirigées par Nicole Pounia, que l'ACTA (Association Culturelle pour le Théâtre et les Arts) et sa "Troup Larkansiel" s'ouvrent un centre dramatique, un conservatoire, se multiplient les cours de théâtre. Les initiatives individuelles sont soutenues par des subventions délivrées par les conseils, général et régional. On compte ainsi une multiplication de compagnies qui survivent plus ou moins longuement comme Acte 3, Cyclones production, Téat la kour, Nektar, Sakidi, Baba Sifon, Conflore spécialisée dans le cirque et l'enfance, et bien d'autres. Des théâtres, dont de nombreuses scènes subventionnées,

un centre dramatique de l'Océan Indien, ouvrent dans toute l'île. Des festivals s'organisent et prennent de l'ampleur au fil des années comme le Leu Tempo festival. Un travail important se fait autour de la traduction et de l'adaptation burlesques en créole de pièces "classiques" ou de contes avec le metteur en scène et acteur Sham's et sa compagnie. Les liens avec le milieu scolaire sont très forts et le théâtre se destine de plus en plus à l'enfance, comme le montrent la multiplication de spectacles, la création de festivals à destination de l'enfance ou l'orientation de plus en plus nette du Leu Tempo festival vers les marionnettes, le cirque… Parallèlement à cette structuration interne, la scène réunionnaise continue "d'importer" des spectacles et invite des artistes en résidence.

Paradoxalement, ce théâtre beaucoup plus vaillant se caractérise par une audace moins grande dans le propos comme dans la relation avec le public. Après avoir constitué des formes transgressives qui ont permis de réconcilier le public et le spectacle, les représentations en extérieur sont devenues des étapes convenues de la scène réunionnaise. Le travail dans les institutions sociales, les représentations itinérantes dans les cités, chez des particuliers, s'inscrivent dans une pratique bien connue des théâtres occidentaux et de moins en moins en relation avec la recherche politique et sociale, certes souvent naïve, d'une libération de la parole créole que revendiquaient les décennies précédentes. Il serait toutefois arbitraire et caricatural de ne représenter cette évolution que comme une déperdition liée à l'institutionnalisation et à la recodification d'un genre. Les mutations des années récentes sont particulièrement significatives des hésitations de l'art réunionnais entre le global et le local. Elles permettent de voir comment un département ultramarin est en quête d'un chemin dans le monde postcolonial et tente d'y creuser sa place. Les aides à la culture ont permis une grande ouverture à l'Océan Indien, considéré au sens large puisqu'il englobe le Mozambique, l'Afrique du Sud... Se reconfigure alors l'idée d'une culture qui perd son lien d'exclusivité avec la France pour se recentrer sur son espace. En résidence dans l'Océan Indien, certaines troupes et certains artistes recherchent et construisent des convergences esthétiques fortes. Du fait de la multiplicité des langues de ces pays, ce travail a aussi contribué à remplacer le texte par la corporalité, la danse, le cirque, les arts visuels.

C'est certainement l'un des infléchissements majeurs de l'époque contemporaine qui, peu à peu, adopte le passage au théâtre postdramatique et transgénérique. L'esthétique du mélange n'a bien sûr rien de révolutionnaire dans l'histoire du théâtre contemporain. Mais dans une île pluriculturelle et plurilingue, issue d'une histoire conflictuelle de colonisation, d'esclavage et d'engagisme qui a mis en présence des peuples d'horizons multiples, dans une

île inscrite dans la confusion d'un statut de département d'Outre-Mer et vivant selon la permanente négociation culturelle que suppose la créolisation, cette esthétique se charge d'un poids décisif et tend à être annoncée comme l'emblème de l'hybridité réunionnaise. Le recours à la vidéo, à la danse vient alimenter l'intervention de la musique déjà omniprésente dans les productions réunionnaises. Dans la plupart des pièces, cette esthétique transgénérique est au service d'une quête qui reste globalement la même : celle d'une "spécularisation" et d'une spectacularisation des questionnements identitaires, de la détermination non plus d'un théâtre nationaliste, mais d'un espace scénique qui rende compte de tous les métissages.

Dans la démarche de Taliipot se dessine la quête du déclenchement d'une anamnèse qui renvoie chacun à un substrat originel voire tellurique. Depuis 1986, la troupe a progressivement orienté son travail vers les éléments primordiaux comme dans *Les Porteurs d'eau* (1997), *Kalla le feu* (2002), *Kor, maison du vent* (2005)… Elle use à la fois et surtout, de la danse, mais aussi de la musique, du recours à des éléments naturels, dans un souci de rappeler la puissance de la nature insulaire, les liens à l'invisible et au magique qui selon elle structurent l'oralité et l'imaginaire réunionnais[xix]. Ce travail conduit son directeur artistique, Philippe Pelen Baldini, à une réflexion sur la mémoire corporelle qui, progressivement, se substitue au langage parlé et au texte :

> C'est un travail sur la mémoire du corps. A La Réunion tout le monde vient d'ailleurs […] Or nous, dans notre théâtre, nous sommes habités par cette urgence de retrouver des liens. […] Nous n'avons pas trouvé de meilleur moyen que le théâtre pour retrouver les filiations, mais de façon organique, de façon physique, pas d'une façon intellectuelle. Ce que nous recherchons, c'est un ressenti organique de ces liens culturels sur un plateau de théâtre. Voilà seize ans que nous travaillons sur les frottements, sur les métissages que chacun porte en lui, or c'est aussi travailler sur l'exil, le voyage, les ruptures, les blessures…[…] Ce n'est pas un patchwork un peu forcé, ce n'est pas le choix d'un directeur d'acteur qui veut faire référence, qui cherche des citations, c'est vraiment le désir de laisser remonter du corps des formes […] cela devient une anthropologie théâtrale, une anthropologie du corps de l'acteur que de retrouver comment l'être qui est dans ce corps se dit, se raconte.[xx]

De ce fait, alors que Vollard s'inscrivait dans un principe de la performance articulée au récit dramatique, Taliipot peu à peu défait le drame au profit du rite et de la corporalité. Le rite travaille la pensée réunionnaise de la mise en spectacle, comme on l'a vu avec le "bal tamoul" des engagés. Ce rapport est, chez Taliipot, au cœur de la pensée même d'un théâtre qui, au fil des productions, s'affirme postdramatique :

> Le théâtre postdramatique signifie substitution de l'action dramatique par la cérémonie avec laquelle, autrefois, à ses débuts, l'action cultuelle/dramatique était intrinsèquement liée. Ce que nous nommons le moment cérémonial du théâtre postdramatique serait donc toute la palette de mouvements/processus sans référence et en même temps représentés avec une précision accentuée ; les manifestations communautaires hautement formalisées ; les constructions rythmiques/musicales ou

visuelles/architecturales des événements ; les formes para-rituelles tout comme la « célébration » (souvent très noire) du corps et de la présence ; l'ostentation accentuée avec emphase ou monumentalité.[xxi]

La pièce *Mâ Ravan'* (2008) est ainsi structurée sur un rite de commémoration des ancêtres et de marche sur le feu, créolisant les pratiques malgaches, africaines et indiennes pour ramener le passé de chacun sur la scène. La pièce est dansée voire "servie" comme un service religieux. Elle se place sous cette apostrophe dédicatoire : "Vous tous rebelles et insoumis, grands marrons, grands résistants, âmes oubliées gisant dans les entrailles de la terre et dans le vent, ce rituel est pour vous". Elle ne repose sur aucun autre texte que la litanie de noms d'esclaves et de marrons égrenée par une voix off et reprise par les acteurs, noms qui renvoient les Réunionnais à leurs histoires familiales. A la réinvention d'une "danse" sur le feu se mêle donc celle d'un appel sur la scène de ces ancêtres à la manière d'un "servis malgas" ou "makwalé", d'un hommage à ces morts reconnus et célébrés. De plus en plus, le travail de la troupe "se présente comme un théâtre de la corporalité autosuffisante, exposée dans ses intensités, dans sa 'présence' auratique et dans ses tensions internes ou transmises vers l'extérieur"[xxii]. Son nouveau spectacle, *!AIA* (2011), est décrit par la troupe comme "opéra des corps", "pièce chorégraphiée et théâtrale". Cette transgénéricité est assez ambiguë. Le corps noir sublimé des danseurs et leur performance physique impressionnante captivent le public. Mais il semble relégué à une pure présence organique, esthétisée, bouleversante mais muette.

L'hybridation formelle tend à être donnée par les créateurs comme à la fois particulièrement adaptée au réel réunionnais et comme l'image de la modernité. Elle devient un peu la garante d'une "identité réunionnaise" contemporaine et n'est que peu pensée dans ses relations avec une esthétique mondialisée. Or la transgression générique systématique finit par devenir une autre convention théâtrale dont le message voire le sens ne peuvent que s'épuiser. Plus encore, elle rompt parfois l'empathie du public réunionnais en relevant pour lui d'une forme d'élitisme et d'intellectualisme qui l'éloigne du spectacle. Quand les sources de la créolisation sont à ce point extraverties, une partie du public y voit une menace contre l'identité domienne et française qu'il se construit de plus en plus à corps perdu. Il préfère se détourner plutôt que d'affronter un ensemble de complexes postcoloniaux toujours très vifs. Il semble que la recomposition théâtralisée de la créolisation populaire créole aboutisse à désarticuler les identités que les pièces prétendaient réarticuler. Le théâtre travaille dans le sens d'une interpellation permanente du public, mais demeure souvent perçu comme une

construction allogène. Le public lui préfère d'autres formes d'expression populaire qui, elles, ne se définissent pas comme artistiques ni théâtrales. On le voit avec le succès des spectacles comiques qui reposent sur l'autodérision en créole comme les pièces à sketches de Téat la kour *I shap pa* (2007) ou *Momon papa pa la…la hin !* (2011), catégorisées comme "humour péi", ou avec les "one man show" comiques, commercialisés en DVD. On y retrouve ce qui existe depuis les débuts de l'expression théâtrale réunionnaise : un créole souvent très francisé, explorant constamment les réalités les plus contemporaines, les ressorts de la raillerie, la réactivation de stéréotypes ethno-raciaux, la recherche de connivence… Aussi peut-on dire qu'il y a un ratage fréquent entre les manifestations artistiques et le public qui n'est pas toujours celui qu'on attend, ni là où on l'attend. Cet écart progressif entre les représentations de la culture interroge alors sur la fonction de la catharsis, du sens et de l'écho que peut avoir le théâtre.

Nous n'avons pas prétendu ici restituer une histoire du théâtre réunionnais mais dégager de cet ensemble complexe quelques éléments clés, à commencer par le flottement terminologique qui accompagne cette notion beaucoup plus plurielle que le singulier qui la désigne ne pourrait le laisser entendre. L'expression théâtrale réunionnaise est indissociable d'une prise en compte de ce qui la travaille depuis ses origines : le rapport entre le savant et le populaire, l'institutionnalisation et l'amateurisme, le dedans et le dehors, le global et le local, le rite et le divertissement. Le public a redécoupé de lui-même l'espace théâtral. Une sorte de "bifurcation"[xxiii] et de redéfinition entre "culture d'en haut et culture d'en bas" se réorganise sans cesse et les spectateurs dessinent leur chemin au cœur d'une production dont ils acceptent l'humour, l'autodérision, mais dont ils continuent à se méfier aussitôt qu'elle se teinte des couleurs de l'intellectualisme et de l'élitisme. L'hétérogénéité de ces productions n'a rien de propre à La Réunion, mais dans un espace issu de cette formation historique et anthropologique, elle est particulièrement significative des enjeux de la postcolonialité et de la distribution des savoirs et des pouvoirs. Stuart Hall rappelle "à quel point les cultures populaires, vernaculaires, diasporiques ou non-canoniques ont une place centrale dans la constitution, dissolution, désarticulation et réarticulation des identités contemporaines"[xxiv], et sans doute les maintenir invisibles pour conserver les formes de la catégorisation générique empêchera-t-il encore longtemps la recherche de parvenir à rendre compte de cette forme artistique pourtant si productive et pratiquée dans l'île et de mesurer la contribution de La Réunion aux cultures contemporaines.

LCF-UMR 8143 du CNRS

[i] Recueil, en plusieurs volumes, de textes et illustrations sur tous les aspects de la vie réunionnaise et de l'île. Il a été une première fois publié entre 1859-1868, puis en raison de son succès, entre 1879 et 1883

[ii] A. Armand, G. Chopinet, *La Littérature réunionnaise d'expression créole, 1828-1982*, Paris, L'Harmattan, 1983, p. 278.

[iii] J-R. Ramsamy-Nadarassin, *Nalgon, le bal tamoul à La Réunion*, Sainte-Marie, Azalées Editions, 2009. L'ouvrage reproduit le texte d'Auguste Vinson, "Un spectacle au lazaret", 1883, p. 25-31.

[iv] C. Marimoutou, *Le Narlgon, théâtre vernaculaire réunionnais*, in *Zarboutan nout kiltir*, Saint-Denis, MCUR éd., 2009, p. 20.

[v] "Arc-boutant de notre culture", titre décerné par la Région Réunion et par le projet de la MCUR, Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise.

[vi] Nous nous appuyons ici essentiellement sur *L'Encyclopédie de La Réunion*, vol 7, Saint-Denis, Livres Réunion, 1980 ; Z. Cajee, *Etat des lieux du théâtre à La Réunion des années 70 à nos jours. Un topos du texte dramatique : esclavage et libération* in *Francofonia*, n°53, Université de Bologne, 2008, p.183-204 ; F. Vidot, *Théâtre à La Réunion des origines à 1880*, in *Etudes créoles*, vol. X, n° 4, 1987, p. 92-107; C. Dupuit, *1792 et 1848 : quelques remarques sur l'émergence d'un champ littéraire réunionnais*, in K. Issur, V. Hookoomsing (dirs), *L'Océan Indien dans les littératures francophones. Pays réels, pays rêvés, pays révélés*, Paris, Karthala, 2001, p. 123-151.

[vii] Bourbon est un décor dans certains mélodrames ou, comme le rappelle Sylvie Chalaye "mélanodrames" en vogue à Paris depuis 1832 comme *Le Docteur noir* d'Anicet-Bourgeois et Dumanoir, Paris, L'Harmattan, 2009, p. IX.

[viii] J-B. Renoyal de Lescouble, *Journal d'un colon de l'Ile Bourbon*, texte édité par Norbert Dodille, Paris, L'Harmattan, 1990, vol. 3, p. 1343-1348.

[ix] M.-A. Leblond, *Le Zézère*, Paris, Fasquelle, 1903, p. 322, cité dans *L'Encyclopédie de La Réunion, op. cit*., p. 83.

[x] A. Armand, G. Chopinet, *op. cit.,* p. 279.

[xi] *Ibid*., p. 149.

[xii] M. Kichenapanaïdou, *L'Esclave*, Sainte-Clotilde, Surya Editions, 2009, p. 67.

[xiii] *Ibid*.

[xiv] A. Antoir, E. Genvrin, P.L. Rivière *et alii*, *Théâtre Vollard, Vingtième, 20 ans d'un théâtre réunionnais, 1979-1999*, brochure éditée avec l'aide du Conseil Général et du Conseil Régional de La Réunion, 1999, p. 135.

[xv] Voir www.vollard.com. Voir également Jérôme Di Bernardo, *La Culture théâtrale à travers un exemple local : le théâtre Vollard*, mémoire de maîtrise, Université de La Réunion, septembre 2000.

[xvi] H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2010, p. 27.

[xvii] *Ibid*., p. 93.

[xviii] Voir www.theatretaliipot.com

[xix] *Africultures*, www.africultures.com, "Entretien avec Philippe Pelen Baldini à propos de *Kalla, le feu"*, par Sylvie Chalaye, festival d'Avignon, juillet 2002, publié le 01/09/2002

[xx] *Ibid*.

[xxi] H.-T. Lehmann, *op. cit.*, p.106.

[xxii] *Ibid.*, p. 150-151.

[xxiii] L. W. Levine, *Culture d'en haut, culture d'en bas, l'émergence des hiérarchies culturelles aux Etats-Unis*, Paris, ("La Découverte"), 2010, p. VI.

[xxiv] S. Hall, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, Paris, Amsterdam, 2007, p. 13.