



« RIEN NE SE PASSE DANS CE PAYS COMME VOUS AVEZ LA CANDEUR
DE VOUS L'IMAGINER »¹

Valérie MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO
LCF – Université de La Réunion

Pour tout observateur de l'Océan Indien, l'humour est une réalité constante et frappante, opérant dans un double mouvement complémentaire comme conservatoire et régulateur de conflits². Pourtant, cet humour, si présent dans la vie quotidienne, comme en témoignent de très nombreuses productions populaires — au rang desquelles spectacles comiques, sketches télévisés, BD, journaux télévisés parodiques... — n'apparaît que peu dans la littérature écrite de langue française qui seule est connue à l'extérieur de l'île. Les filiations mêmes entre ces pratiques contemporaines en créole et en français, et leurs terreaux passés et oraux comme les *répons* des genres vernaculaires ou les premiers spectacles théâtraux, « ti'konser » et « ti rol », dont il ne reste aucune trace (Armand et Chopinet, 278), ne sont pas plus mis à jour à l'intérieur de l'île. En fait, on constate une très nette partition entre arts de la performance, arts éphémères de la scène, où l'humour se mue en comique, et la pérennité d'une écriture plus canonique et normative en français qui ne laisse guère place à l'humour.

Posons ici en préambule la dichotomie entre humour et comique que propose Jean-Marc Moura. Sans chercher à entrer dans les démarcations presque impossibles entre ces notions ni

1 Alfred JARRY, Ambroise VOLLARD, TERRASSE et FAGUS, « Ubu colonial », *L'Almanach illustré du Père Ubu*, cité in GENVRIN, p. 133.

2 Si comme l'expose Carpanin MARIMOUTOU dans ce volume, le *moukataka* pérennise en les réactualisant sans cesse un ensemble de discriminations coloniales, on pourrait aussi se demander s'il n'est pas lié à la pratique de la « parenté à plaisanterie » qu'on trouve en particulier dans la société malgache et dont la fonction est précisément de détourner le conflit par la catharsis de la moquerie.





rappeler les conflits des divers théoriciens en cette matière quasiment inextricable (Simeдох), nous adopterons ici cette partition simple et aisément manipulable. Selon Moura en effet, l'humour « privilégi[e] les énoncés énigmatiques plutôt que les constructions orientées vers un apogée, cultive la narration hésitante, réflexive du texte implosif bien davantage que la mécanique clairement construite, et par là, un peu trop assertive » (163). Pour l'auteur, le comique repose, selon un certain consensus critique, sur quatre critères :

[...] la désacralisation, le caractère négatif, la dédramatisation et le fait que le personnage comique n'est pas un caractère. Le texte comique désacralise au sens où il manifeste une irrévérence de principe envers la vie, la mort, Dieu ou les institutions pouvant aller jusqu'au burlesque. (165)

Le comique, dans l'île, a ainsi été lié à l'espace privé de l'entre-soi, à l'instantanéité, à la possibilité d'un usage pluriel des langues. Dans la littérature romanesque de langue française en effet, seul un certain humour apparaît essentiellement sous la forme de clichés dénigrants, comme on peut le voir chez les romanciers coloniaux qui véhiculent un discours fortement racialisé³, que réactualise ironiquement la littérature contemporaine. Durant la période coloniale, un roman feuilleton en langue française paru dans la presse, *Les Aventures abracadabrantes de Zidore Mangapoulé*⁴, manifeste toutes les ambiguïtés de ce que peut faire un texte populaire écrit à la fin des années 1920 : il joue avec le même type de railleries ethnotypiques, en les inversant ou en les détournant, en déstabilisant les hiérarchies sociales, certes, mais en préservant toutefois la figure des dominants (Magdelaine). Mettre en relation le roman feuilleton drolatique — mais dont la nature périodique le contraint à disparaître de l'horizon littéraire au fur et à mesure de sa publication —, le roman canonique d'où l'humour est largement évacué, et les arts de la scène ou les pratiques orales vernaculaires où le rire est omniprésent, peut permettre de comprendre la matrice des manifestations contemporaines de l'humour et de la comédie et le lien qu'elles entretiennent avec la question du pouvoir et de la « race ».

3 La nouvelle de Marius-Ary Leblond, par exemple, « La marche sur le feu », abonde en ces notations : « Puis vint un énorme boutiquier, très gros, obèse, un poussah à panse de bouddha dont la graisse au soleil rissolait comme de l'huile de coco. Le ventre bombé, celui-là courut et de sa bouche gonflée, haletante, il soufflait l'air devant lui ainsi que pour éteindre le feu. Alors la foule éclata de rire ! [...] mais le saint homme ne bronchait pas et, sitôt sorti de la fournaise, comme un porc heureux d'avoir échappé au four, pataugea dans l'auge d'eau et de boue mêlée de lait où ses pieds se rafraîchirent. » (p. 61-62)

4 L. PAGEOT, *Les Aventures abracadabrantes de Zidore Mangapoulé*, feuilleton paru dans *La Gazette réunionnaise*, 1928-1929, Saint-Denis, AGM, 1981.





Le théâtre est la forme artistique qui associe l'immédiateté du spectacle à la pérennité de la mise en texte, et dans laquelle ces questions pourront être grossies, parodiées, interprétées, au sens propre comme au sens figuré du terme. Le genre théâtral efface les clivages du savant et du populaire. Dans les mondes postcoloniaux, il permet d'exhiber l'empire (Gainor) tout en montrant à l'œuvre les stratégies de résistances populaires en cours d'élaboration (Boon et Plastow). La comédie, et plus spécialement la farce, sont généralement démystificatrices, par la puissance renversante et subversive du carnavalesque. Elles pointent les dysfonctionnements les plus grossiers, les abus, la corruption, la violence, la démoralisation, l'aliénation des sociétés et endossent fréquemment une dimension politique (Noiriel).

Dans une société coloniale devenue département d'outre-mer comme La Réunion, les rapports au pouvoir – compris ici sous la forme de l'administration politique et judiciaire – sont souvent représentés comme ubuesques. La figure d'Ubu est au cœur d'une construction satirique et burlesque du discours dominant et de sa subversion. La figure d'Ubu colonial a été fondée par Jarry avec la collaboration du Réunionnais Ambroise Vollard dans *L'Almanach du Père Ubu pour le XX^e siècle* (1901). Si Jarry a joué du créole que lui apportait Vollard, a inscrit des chansons créoles comme « Tatane » et « Soucouille » et si dans *Ubu enchaîné* (1899), il se livre à une inversion carnavalesque de l'esclavage, il va de soi qu'il n'a pas envisagé la pleine mesure de l'extraordinaire rapport analytique qu'il créait entre la colonie et la folie ubuesque. Elle a été reprise ensuite dans la production drolatique d'Ambroise Vollard : dans *La Politique coloniale du Père Ubu* (1925) ainsi que dans « Les problèmes coloniaux à la SDN » qui trouve place dans *Les Réincarnations du Père Ubu* (1925). Plus curieusement, Vollard, qui ne cesse de parler à mots couverts d'une île qu'il ne citera jamais, n'établit qu'une relation pour le moins ambiguë entre la figure d'Ubu et l'état colonial, dans l'objectif de dénoncer « un milieu déterminé, le monde des politiciens » (Antoir, 9) mais pas pour prendre la défense de La Réunion. Il peut même être à la fois lu comme le pire des conservateurs coloniaux, et/ ou comme un libertaire anarchiste et réformateur. Le personnage d'Ubu a été réinvesti par la troupe contemporaine du Théâtre Vollard dans *Votez Ubu colonial* (1994) écrit par Emmanuel Genvrin. Cette troupe s'est nommée ainsi en hommage à ce Réunionnais fantasque et subversif et a commencé sa carrière en mettant en scène *Ubu roi* de Jarry en 1979. C'est dans cette farce bouffonne *Votez Ubu colonial* qu'Ubu apparaît enfin dans un but clairement satirique visant à démystifier l'aliénation postcoloniale, voire néocoloniale, réunionnaise.

La figure spectrale d'Ubu hante en quelque sorte malgré elle





le discours réunionnais sur la politique, les rapports de pouvoir, et envahit malgré elle certains registres de la représentation, à travers les motifs clés du ventre, de la nourriture, de l'excrémentiel, du sexe qui reviennent jusque dans la BD contemporaine. Par sa conception même, collective, libre de tout code, Ubu est une figure qui permet une constante réappropriation sans souci de propriété ou de légitimité. Conçue en présence et avec l'active collaboration d'un Réunionnais, elle semble presque congénitalement liée à l'espace créole. Elle, dont les critiques soulignent toujours les difficultés à l'interpréter, semble se remplir de sens lorsqu'elle est rétablie dans son espace naturel qu'est l'île. En quelque sorte, on pourrait songer qu'Ubu programmait déjà sa réactivation ultérieure, par Ambroise Vollard certes, mais surtout, par la réappropriation qu'en feront les insulaires eux-mêmes. En effet, continuités et différences seront à observer entre le regard purement extérieur, ambigu nous l'avons dit, d'un Jarry ou d'un Ambroise Vollard, et le regard intérieur, y compris lorsqu'il s'agit d'auteurs comme Fourcade, auteur de l'époque coloniale réputé pour neutraliser les conflits du monde créole par son ton drolatique et ses représentations folklorisantes dans *Z'histoires la caze* (1938)⁵.

Dans tous ces textes, coloniaux comme postcoloniaux, avec Genvrin ou le bédéiste Téhem, le nœud dramatique de la rencontre des personnages populaires avec le monde administratif ou la mise en scène de la préparation des élections permettent de rendre visibles et audibles les conflits de langues, de classes, de couleurs, qui travaillent la société réunionnaise et s'expriment à travers le stéréotype ethnique, le *moukataz*, le quiproquo... Toutes ces formes dérèglent les relations de domination tout en dévoilant et répétant les mécanismes de leur violence. Elles démystifient les pouvoirs et proposent une sorte d'*empowerment*, par le biais de permanents déplacements, paradigme que nous emprunterons ici à Graeme Harper : déplacements des significations, des langues, des publics, qui coïncident avec cet « art de la syllepse généralisée » par lequel Moura définit l'humour (183). Nous verrons comment, plutôt que par une dénonciation burlesque de la politique du ventre ou du pylore c'est par le partage du banquet et de la fête des langues que se manifestent des formes efficaces de résistance et de réappropriation littéraires.

5 Ce que nous appelons ici « intérieur » et « extérieur » renvoie aux préoccupations énoncées par les textes et non au lieu de naissance des auteurs.





Abus ubuesques. Gidouille et « politique du ventre »

Dans la création largement collective que constitue l'Ubu de Jarry, il faut distinguer deux personnages : l'Ubu du cycle des pièces, et l'Ubu colonial du deuxième almanach, celui du XX^e siècle, daté du premier janvier 1901. Ces deux incarnations serviront de figure tutélaire à leurs avatars créoles. Les pièces, et en particulier *Ubu roi* (1897) et *Ubu enchaîné* (1899) mettent en place la figure du tyran absurde, et une forme de comédie burlesque, orgiaque, qui annonce le théâtre de l'absurde et le surréalisme. Placé sous le signe de la plaisanterie de potache et de la parodie shakespearienne, Ubu se déclinera en pure esthétique du renversement et du retroussement du sens dans *Ubu enchaîné* qui repose tout entier sur le paradoxe de l'apologie du pouvoir et de la liberté qu'incarnerait l'esclavage. Dans *Ubu roi*, Phynance, gidouille (ventre) et pataphysique sont les trois principes délirants et burlesques de la domination et des profanations du personnage. Ce qui le caractérise, c'est sa prédation monstrueuse, qui lui fait absorber dans sa gidouille toute la force, les vies, les énergies des autres, et les lui fait convertir en excréments. Le ventre est le motif majeur qui le métonymise et renvoie à la fois au principe carnavalesque du renversement et du bas corporel, et au principe de la mort, du pourrissement, et de la création. Monstrueuse métaphore dont l'emblème graphique est la spirale, signe de sa nature primitive et rudimentaire, il est la forme première de l'ombilic et de l'état embryonnaire⁶. Par la mécanique de l'organique, l'absurdité de toute forme de pouvoir, l'injustice et la confiscation des voix, la brutalité des guerres et des dominations iniques et la « politique du ventre », Ubu engendre un rire « hénaurme », orgiaque, mais aussi largement désémantisé. Le sens sans cesse s'en échappe ainsi que le soulignent bien des critiques.

Il est plus aisément interprétable dans la section des *Almanachs*, écrite avec la collaboration de Vollard, Terrasse et Fagus, où se mettent en place des réseaux critiques sur la vie coloniale et insulaire qui déplacent la figure d'Ubu. La position d'Ubu change : il rend compte au docteur Fourneau de son voyage dans les colonies. Le récit se fait rétrospectif et ajoute à la folie ubuesque une certaine rationalité liée à la mise à distance du compte-rendu fait par un témoin, novice des colonies, à son interlocuteur français. Dans les colonies, Ubu est resté certes l'agent de la tyrannie, en collaborant activement à l'abus de pouvoir sur les « travailleurs libres » — en réalité soumis à

6 Voir « La spirale chez Barry Flanagan ». < <http://classes.bnf.fr/flanagan/cles/5spi.htm> >





une forme d'esclavage —, à la brutalité juridique et à la suppression de tout droit. Mais il a été aussi l'hôte et l'observateur naïf d'une colonie déjà elle-même ubuesque et dérégulée. Le système absurde fonctionne avant, après lui et sans lui. Il n'en a été qu'un adjuvant. On y trouve exposés les paramètres qui vont faire retour dans l'ensemble des textes ultérieurs : mimétisme colonial, commerce sexuel lié au commerce de produits coloniaux⁷ et surtout, gaspillage de fonds publics, absurdité de toute forme d'entreprise coloniale faussement donnée comme une amélioration. La « mission civilisatrice » consiste ici à proposer de creuser des ports à l'intérieur des terres, à faire venir des crocodiles dans l'île... L'introduction d'Ubu dans l'univers colonial met en procès la solidité d'un réel devenu fantasmagorie instable (Marimoutou, 280) : la colonie s'avère le monde des possibles impossibles, des expérimentations les plus folles. En quelque sorte, paradoxalement, alors que le discours d'Ubu dans cette section de l'almanach paraît se rationaliser, le contexte colonial, lui, contribue à donner à cette argumentation structurée un fond totalement inquiétant tant la folie se greffe sur une apparente rationalité.

Apparaît également en clôture de la section, une scène d'abjection dans laquelle l'invisible organique devient visible. Durant cette scène, un « Nègre » compare couleurs de peau et couleurs d'excréments des Noirs et des Blancs. Cet épisode se ferme par une formule d'Ubu qui donnera à la représentation des pouvoirs et des dérives coloniaux et postcoloniaux une partie de son éclairage : « Le blanc ne serait autre chose qu'un nègre retourné comme un gant » (134). Le principe du renversement va greffer le carnavalesque du bas corporel au mimétisme et à la mise en miroir de la colonie, qui vire à l'autoparodie des dominants. Jarry propose donc un déplacement entre une folie du pouvoir émanant du tyran d'un côté, et de l'autre, une folie collective et générale dont le tyran n'est que l'emblème, voire le suiveur.

Ambroise Vollard s'inscrit dans la directe reprise de ces paramètres des *Almanachs*, d'autant qu'il en partage largement la paternité. Ainsi que le notent ses exégètes, il ne parviendra jamais toutefois à conférer à sa créature la vivacité folle et la férocité obscène et burlesque de Jarry. On peut même dire que son sinistre raisonneur sombre parfois dans une verbosité ennuyeuse. Comme le souligne Vollard lui-même dans ses *Souvenirs d'un marchand de tableaux* (1937) son Ubu est maintenu dans le concret, il est l'incarnation d'une

7 La puissance aphrodisiaque de la « liqueur de tangué » (« rat des champs prolifique », JARRY, in GENVRIN, p. 131) sert de médiatrice entre sexe et produits commerciaux.





voix et d'un groupe dominants, la « manifestation d'une inconscience et d'une tyrannie collective » à des fins de satire du monde politique (Antoir, 9). Il est un penseur de la colonisation et l'absurdité de ses propos tient moins de sa propre folie meurtrière que de l'absurdité du système qu'il décrit à la Société Des Nations. Le monde créole sert d'amplificateur à l'absurdité du concert entier des nations.

Vollard avait donné à Jarry les éléments créoles aussi bien référentiels, linguistiques que culturels qui font que l'on reconnaît clairement La Réunion sous les génériques que sont les colonies, les Nègres... Bien que l'île ne soit jamais nommée chez Vollard, elle y est encore plus présente que chez Jarry à travers plusieurs des séances des « Problèmes coloniaux à la SDN », comme la neuvième séance qui repose sur une confusion lexicale et scatologique autour du créole, ou la septième qui porte sur le sexe, la langue et la nourriture créoles. Les éléments énoncés par Jarry y sont entièrement repris dans un travail qui ressemble plus à de la réécriture qu'à de l'intertextualité et l'on peut les sérier de la même manière : marchandisation des hommes, détournement des lois et de la justice, confiscation des voix et bulletins de vote, violence systématique à l'égard des « mauvais électeurs », obsession de la « phynance », gabegie et corruption à des fins personnelles : « qui détient la municipalité, détient l'urne, qui détient l'urne, tient le succès » (31)... Elles se parent des couleurs du rire et de la satire farcesque en s'inscrivant dans les registres de la gloutonnerie, de l'obsession sexuelle, de la scatologie, de la fête de l'organique et de l'excrémentiel. D'un point de vue stylistique, on y retrouve le même principe de l'énumération proliférante, qui relève là encore d'un fonctionnement presque organique du texte qui engloutit le lecteur comme sous un flot de « merdre ».

Mais Vollard structure son évocation autour de deux principes majeurs : la violence et le mimétisme. Il détruit toutes les instances coloniales par sa verve, en montrant à quel point elles sont les vecteurs d'une assimilation grotesque qui tourne à la parodie, voire à l'autoparodie, dans l'objectif majeur de capter les voix des électeurs. Là encore, le Noir est retourné comme un gant : on voit jusqu'à ses excréments, jusqu'à son « pessecaval » — son sexe (199). Il est retourné par la violence physique qu'on lui fait subir pour faire de lui un « bon électeur », et qui prend un tour sinistre dans le contexte des années 1920-30. On lui fait subir « torsion du nez, décolllement des oreilles, perte d'un œil voire des deux yeux, retroussement de la langue, décervelage » (27), et cela à l'aide d'« engins propres à assurer la bonne circulation du sang des nègres et appelés, pour ce fait, engins négrophiles » (32). Une fois bon électeur, il devient un Blanc parodique avec,





[...] carte de palmes académiques, souliers vernis, gants beurre frais et autres, tel ce petit noir que nous vîmes un jour descendre de son bananier natal vêtu d'un chapeau haut de forme, d'un monocle à chaque œil, d'éperons à l'écuyère, d'une montre dans le ventre, d'un faux-col en véritable imitation de celluloïd. (28)

Ainsi retourné, il tend au monde blanc un miroir de ses abjections politiques, de ses grotesques physiques et organiques. De cette manière, sa présence même devient superflue et est annulée. Le processus est en effet tellement absurde que le « système doudou » (32) vise à interdire l'accès au bureau de vote des bons comme des mauvais électeurs, et que l'objectif final est d'éliminer de la colonie l'ensemble de la population :

[...] après avoir culbuté le nègre désobéissant, voire obéissant, [...] nous pourrions supprimer des colonies tous les éléments de désordre, voire d'ordre, [...] et autres protagonistes de toute bonne expansion outre-mer. (34)

Cette éradication de la population insulaire permet d'éliminer l'autoparodie renvoyée par le nègre miroir et par l'ensemble du monde créole, théâtre dérisoire et burlesque du monde occidental. En même temps, elle traduit les ambiguïtés idéologiques de Vollard. Le raisonnement d'Ubu est d'empêcher le développement des colonies pour qu'elles ne soient pas l'objet de la convoitise des ennemis ni désireuses d'acquérir leur indépendance. De la sorte, elles ne pourront pas concurrencer la métropole et « la grosse Mère Poule peut dormir sur ses deux oreilles » (12). Pour y parvenir, le mieux est encore de détruire la colonie et ses habitants. On retrouve là un discours fréquent chez les auteurs coloniaux qui reprochent à la France d'abandonner ses colonies et les colons, les seuls qui échappent à la satire ici, alors que « Nègres » et Métropolitains sont sauvagement écornés. Ainsi, si la dénonciation peut être comprise comme très novatrice et radicale, elle est toujours partiellement neutralisée par l'ambiguïté de la désémantisation générale de la pataphysique ubuesque d'un côté, par les hésitations et oxymores idéologiques de Vollard de l'autre.

Les élections, et de manière générale la politique, apparaissent donc comme étroitement liées à la violence, à la duperie, mais la conclusion en est curieuse puisqu'elle aboutit à souhaiter que le droit de vote n'ait pas été attribué, soit parce que les votants n'ont pas la capacité de voter comme les « Nègres » de Vollard et les Créoles de





Fourcade⁸, soit parce que « c'était mieux avant », comme le fait dire Fourcade à l'un de ses personnages qui souhaite la suppression des élections : « le jour que zot'y tire z'élection là, dans not'pays : pays là, y artourne pays miel vert, comme dans le temps longtemps » (11).

En contexte colonial, comme le souligne Graeme Harper, la comédie (et, par extension, les stratégies humoristiques qu'elle met en œuvre) constituent donc un espace où se négocient autant la survie (ou la résistance) du colonisé que l'imaginaire ou la mythologie du colon (7).

Malgré ce trouble idéologique, les textes coloniaux ont mis en place les principes qui demeureront dans la représentation postcoloniale et en particulier, l'indéfectible association carnavalesque et burlesque, à la suite de toute la tradition rabelaisienne, entre le pouvoir et l'organique, qu'il soit celui de l'engloutissement aussi génésique que mortifère de la nourriture, l'excrétion ou l'obsession sexuelle. Remplir son ventre métaphorise le pouvoir. Le culte ubuesque de la gidouille anticipe la « politique du ventre » définie par Bayart, comme le résume au mieux Ambroise Vollard : « le bien-être de notre "économie" dépend du bon fonctionnement dudit ventre » (172). On retrouve alors les bienfaits du rire cathartique qu'évoque Achille Mbembe : « le rire [...] demeure une arme qui pulvérise tous les discours officiels et les programmes économiques dont on se rend compte qu'ils ne servent qu'à quelques-uns » (159).

Mais tout en les tournant à la parodie, le discours colonial renouvelle les discours dominants, maintient la mainmise sur le récit et sur la description. Les rapports à la métropole sont omniprésents à travers la SDN, les figures d'autorité de la justice, des fonctionnaires, des gendarmes. Les grossissements comiques de la situation s'inscrivent dans une forme d'humour qui est l'absurde, le burlesque désacralisant, le rire sardonique. Mais à qui profite cette désacralisation ? Le personnel créole – ou du moins, « nègre » – est réifié, s'offrant jusque dans les tréfonds de son corps aux expériences délirantes de la possession et de la domination que reproduisent

8 Chez Georges FOURCADE, Papa Polidor raconte son dégoût des élections qui lui ont valu des déboires : « alors, d'un seul coup, li la pousse à moin devant bureau Président, que la glisse dans mon main, un bulletin sait pas qui ça, et puis, li la dit à moin coule, après ça, li la appelle gendarme pour met' à moin dehors. En arrivant dans grand chemin, chef meneur l'a flanque à moin un grand coup de pied...mi pé affirme à zot', moin la pas cherche mon reste, moin l'a court vit' mon caze...et jusqu'à zord'hui, mi conné pas pour qui ça moin l'a voté » (p.11).

Chez Axel GAUVIN, dans un roman postcolonial comme *Quartier trois lettres* (1991), le nervi Tonin se retrouve dépossédé de sa parole et de son propre corps, humilié publiquement lorsqu'il doit participer à un meeting politique (chapitre XIX), ce qui montre une remarquable stabilité entre discours colonial et postcolonial.





les images et les chansons érotiques, les motifs scatologiques, les dessins obscènes accompagnant les textes. La puissance révélatrice et cathartique de la satire de la colonisation est donc partiellement amoindrie par le fait que le personnage d'Ubu capture et engloutisse aussi bien la parole que la nourriture et les corps.

Avec le discours postcolonial et la pièce d'Emmanuel Genvrin, la substitution des positions énonciatives, du lieu de l'action, la multiplication des voix et le remplacement du ventre par le terme utilisé en créole, le pylore, manifestent un déplacement radical, celui de la créolisation des personnages, des référents, de la langue. Détourner les élections et les fonds pour soi, pour le clan des dominants va devenir politique du pylore, qui finit par engloutir le clan lui-même.

Du merdre à l'outre-merdre : la « politique du pylore »

Lorsque le théâtre Vollard, par la plume d'Emmanuel Genvrin, reprend la figure d'Ubu, en 1994, il va la ramener vers une perspective strictement interne à la Réunion. Genvrin fait un travail de transfert contextuel et de broderie entre Jarry et Vollard. La version publiée de la pièce s'accompagne d'ailleurs en annexes de ses sources qui permettent de mesurer l'ampleur des reprises et des déplacements. Un ensemble de motifs reviennent tels quels comme le mariage nègre, le bourrage des urnes avec les « mamans cochons » — « ainsi appelle-t-on de grands bulletins de vote contenant, dans leurs plis, force petits bulletins » (152) —, la violence, le détournement de fonds et d'impôts, la guerre, le dépeçage des corps assimilé à une cuisine anthropophage en même temps qu'à une prédation sexuelle (38), la scatologie, les chansons paillardes... Le texte établit, par ces reprises, la continuité évidente entre les périodes coloniale et postcoloniale.

Illustrant en quelque sorte l'idée ironique de « colonisation réussie » proposée par Glissant (15), Emmanuel Genvrin montre que la politique du ventre ou de la gidouille est devenue politique du pylore, pleinement appropriée dans toutes ses dérivées par les Créoles eux-mêmes. Le gant entre Nègres et Blancs s'est à ce point retourné qu'Ubu est noir et remplit le même office que son homonyme. La pièce reprend les considérations de la politique coloniale de Vollard, mais le schéma est celui d'*Ubu roi*, celui d'une prise de pouvoir. Toutefois, on assiste à une métamorphose initiale et finale qui donne un autre sens à la pièce, celui du théâtre dans le théâtre. Ubu est en fait Belbel, parti « joue[r] à la guerre » (36) dans la décharge publique de la Jamaïque, à Saint-Denis, et qui « se métamorphose en capitaine Ubu » (36), ancien soldat de la guerre de Bosnie. A la fin, comme l'Ubu de Jarry, il décide d'abord de déplacer sa tyrannie, cette fois vers le Rwanda — « On m'attend pour un grand safari technique...au Rwanda ! »





(106) —, mais la pièce se clôt sur la nouvelle métamorphose d'Ubu en un Belbel « éberlué » (107) qui semble amnésique et retrouve sa lâcheté ordinaire. Le tyran n'était donc pas un Créole. Durant le temps de sa tyrannie, il s'était temporairement incarné en mercenaire zorey, oublieux de sa langue et de son pays : « Outre-merdre ! C'est comme en Métropole ici sauf qu'il fait chaud et qu'ils sont tous nègres... » (44). La désincarnation du Créole et sa transformation en Autre sont ambigus. La relocalisation est un mécanisme complexe. Malgré son déplacement dans l'ancrage référentiel réunionnais, Emmanuel Genvrin ne fait pas totalement l'économie du retour à la bipolarisation entre intérieur et extérieur, comme si d'une certaine manière il dédouanait encore un peu ceux qui apparaissent comme des néocolonisés. La désincarnation du Créole et sa transformation en Autre semblent les seules susceptibles de permettre le déchaînement de la violence et de la corruption face à des Créoles veules mais surtout atteints de « tatane » – de flemme. Mais cette métamorphose peut aussi se comprendre comme le parachèvement du mécanisme mimétique. La politique du ventre qu'on voyait chez Vollard s'est radicalisée en politique du pyllore et le Créole se mue en un Autre sans vergogne pour exploiter son semblable à ses propres fins et dévorer son propre clan. Genvrin adopte donc un curieux mécanisme d'assignation et de désassignation des responsabilités dans le déploiement de la mécanique oppressive et de sa folie parodique.

L'auteur cheville la pièce à un monde de références familières, pour ensuite construire son jeu de massacre politique et joue de deux opérateurs d'ancrage culturel que sont les références à la cuisine créole et l'interruption de la pièce par des ségas – ou chansons dansées – satiriques ou/ et obscènes. L'univers ainsi établi est celui de la connivence, d'un discours qui s'exhibe comme pleinement approprié. Contrairement à Jarry et à Vollard, Genvrin offre une lisibilité totale à ses spectateurs, à la condition qu'ils soient immergés dans le monde créole, et se rend opaque aux autres. La pièce tire sur tous à boulets rouges et finalement moins sur les fonctionnaires métropolitains qui viennent acquérir de l'argent et des femmes, que sur les travers réunionnais : le mimétisme bourgeois et l'avidité pour les signes de richesse, voiture et « voyage Métropole » (84), la corruption, la concussion... La satire est ramenée dans l'actualité immédiate et immédiatement reconnaissable pour les spectateurs, en particulier les affaires de détournement de fonds et de marchés de construction qui agitaient alors le monde politique et judiciaire⁹ :

9 Le site internet de la troupe (www.vollard.com) propose une très riche iconographie ainsi que la mise en ligne de dossiers de presse qui permettent de revoir l'ensemble du contexte politique et judiciaire de l'époque, et les « affaires » qui ont





Père Ubu : Je vais endiguer les ruisseaux pour qu'ils ne viennent pas me mouiller les doigts de pieds, je vais basculer les eaux de l'est vers l'ouest pour remplir le lagon d'eau douce, je vais construire des chemins bétonnés en corniche...

Minette : Pourquoi en béton, Père Ubu ?

Père Ubu : Parce que j'ai cent pour cent sur le ciment, et zéro sur le goudron.

Rougail : Pourquoi en corniche, Père Ubu ?

Père Ubu : Parce que les galets tomberont dessus et que j'aurai vingt pour cent sur les réparations.

Papin : Si le chemin lé coupé, nous n'aura qu'à prendre le p'tit train.

Père Ubu : Pas question. Notez, Directeur de mes Cabinets : j'interdis la circulation des trains fussent-ils petits et je prends trente pour cent sur les voitures, quatre-vingt pour cent sur le super et cent pour cent sur les pièces détachées... (75)

Le monde créole, noyé dans l'alcool, l'avidité sexuelle et financière, le monnayage des votes, se réduit à l'autocaricature.

C'est la politique, en particulier, qui est complètement désacralisée : réduite à la loterie coloniale dans laquelle le lot est « la caisse des pots de vin » (80), au blanchiment d'argent avec la lessiveuse dont Ubu s'accompagne « parce que ces billets sont sales et noirs comme vous tous et qu'il me faut préalablement les blanchir ! » (78), au détournement des voix (« le Père Ubu est élu avec 185% des voix » (71)), l'achat des voix (« Ubu serre les mains du public et distribue emplois et prébendes » (73)), les cadeaux et « ti monnaie » « sans lesquels on ne gagne pas les élections dans les îles » (69), les nervis et la violence (« Les récalcitrants sont abattus à coups de revolver » (69)), les menaces, le chantage et les rumeurs (67). L'urne est une poubelle qui vire à l'accessoire obscène et déclenche la libido d'Ubu : « amenez la caisse par ici, que je la bourre ! » (69). Le programme est facilement résumé : « Patron ou nana un programme alléchant, ou distribués promesses avec le rhum. Disons, le scrutin l'est dans la poche » (67). Le paternalisme des « patron », ou « papa » et de la « Mère » Marcelle inscrit le peuple réunionnais dans l'infantilisme et en fait de grands enfants monstrueux, dangereux autant que veules et sots. Il semble en fait que la politique coloniale suggérée par Ambroise Vollard de « faire tatane » pour laisser mourir le pays, ait

provoqué de nombreuses polémiques autour de la pièce. Celle-ci s'accompagnait d'un faux journal bouffon, *L'Echo colonial*, distribué dans les rues et durant le spectacle qui annonçait l'incarcération d'Ubu à Dodu, c'est-à-dire dans la prison du centre ville de Saint-Denis. Par ailleurs, l'affiche du spectacle, installée sur les panneaux des affichages électoraux montrait Ubu dans une posture reprise à une affiche électorale récente.





trop bien réussi : « Nous tous allons reposer/ Jusqu'à temps i tombe la manne/ D'la Solidarité » (64). L'objectif poursuivi par tous est celui du profit personnel, au point que la théâtralité se met en abyme : la campagne électorale, les meetings et les élections sont ainsi le plus grand jeu de dissimulation et d'hypocrisie qui permet toutes les négociations comme on le voit dans le « séga zélèksion ». Il montre que le paternalisme est exploité par l'opportunisme collectif qui mue la politique en manne providentielle :

Travail évidemment !
Allocation assurément !
Logement, naturellement !
Faut vote Ubu les yeux fermés !
Si ou la besoin tout-venant feuille tôle
Attends z'élection va arriver
Met' deux trois affiches sur barreau l'école
Un morceau la case va donne à toué
Pour gagne un quinzaine la commune
La pas besoin cours cours partout
Batt'un peu la main quand nana meeting
I envoye le car pour rode à ou [...] (61-63)

La crise du système est totale et les camps sont renvoyés dos à dos : « Whex, je n'ai jamais su distinguer la droite de ma gauche. Alors pour vous je serai un parrain du milieu » (64). L'usage permanent de la syllepse permet des « esquives logiques » (Moura, 175) qui déstabilisent le destinataire et le rendent inapte à saisir l'ampleur de l'outrecuidance et du cynisme du personnage qui à la fois se révèle et se masque. Par ailleurs, mais toujours selon le même principe, le texte joue sur un double niveau, celui du renvoi à un monde politique familial autant que pathétique et chaotique, et sur un plan plus général, celui de la crise du système démocratique et de l'organisation de la France dans les DOM. Toutes les références sont désacralisées, même les plus importantes de l'histoire réunionnaise qui renvoient à l'abolition de l'esclavage comme les mentions à Sarda Garriga ou à la date de l'abolition, le 20 décembre 1848. Le texte souligne ainsi à quel point les dérives politiques en milieu insulaire, associées à la corruption, à la lâcheté et à la cupidité ne constituent rien d'autre qu'une forme d'esclavage mental.

Versatiles et profiteurs, les Domiens sont d'ailleurs proprement décervelés. Comme le montre Agnès Antoir (13), le motif du chou découpé qui ouvre la pièce renvoie à la cervelle consommée chez Jarry. C'est la métaphore de cette décérébration que la pièce attaque à travers sa dénonciation de l'endormissement de tout esprit critique





réunionnais et ce détournement de toute énergie et de toute activité vers la captation sexuelle, culinaire ou financière. Le jeu de la connivence permet l'autodérision et recherche l'électrochoc par le biais du rire sur soi. C'est exactement ce que l'on retrouve dans la BD où les *strips* de Téhem dans *Tiburce* permettent de jouer de la même manière sur le *moukataz* de dérives réunionnaises familiaires. Dans la BD également, il devient rare que soient évoqués la France et les gouvernants français.

Les Réunionnais sont pleinement les acteurs de leur autoaliénation, de leur avidité à se servir au grand banquet des prébendes. Le fait que la scène, chez Genvrin, se passe dans un restaurant, n'est pas seulement un clin d'œil aux repas qui réunissaient Jarry, Ambroise Vollard et leurs proches au tournant des XIX^e et XX^e siècles, pas plus qu'une simple référence amicale au restaurant de Marcel Coupama où la troupe Vollard avait ses quartiers dans les années 1980-1990. C'est aussi la représentation explicite du grand gavage que permet le système du DOM. Le fait que la scène se passe entre le restaurant et la décharge publique de la Jamaïque, le fait qu'Ubu se fasse véhiculer sur un « trône » constitué de WC à roulettes, le pantalon baissé sur les chevilles, montrent que ce gavage finit en « outre-merdre ». Et ce système s'autoengendre et se duplique, dans la permanence alternance entre la nourriture et l'excrément, entre la naissance activée par l'ensemble des images et scènes sexuelles de « soukouyaz », et la mort cérébrale d'un système épuisé par son inanité. De la gloire à la chute, de l'orgie à l'ordure, il n'y a pas de pas : les uns sont la réversibilité des autres.

Dans cette prédation généralisée, qui se déroule dans un milieu social très homogène et très populaire, et qui s'avère équitable entre femmes et hommes, seul semble se distinguer « la Loi », terme utilisé en créole pour désigner un gendarme, ici tout droit venu de France pour « examiner [Ubu] sous toutes les coutures » (100) suite à la lettre de délation de sa compagne. Il apparaît comme incorruptible (« imputrescible » 104). Il n'est carnavalesque que par son arrivée sur un air d'opérette, mais pas par la désacralisation des valeurs qu'il continue à représenter. On retrouve donc de nombreuses ambiguïtés là encore, jusque dans cette pièce engagée et cathartique.

L'une des questions que pose ici la représentation, c'est bien sûr celle des limites de l'autodérision, de la parodie et de l'ironie : jusqu'où sont-elles perceptibles, quand, à force de jouer sur le stéréotype, la doxa assignée au monde créole, elles glissent vers une pure et simple stigmatisation ? Les références aux allocations par exemple, relèvent tout à la fois d'une autodérision bien connue à La Réunion, mais renvoient aussi à l'infantilisation systématique des Créoles, réduits à la seule capacité productive/reproductrice de la chair, paresseux, assistés et bons à rien.





Père Ubu : L'argent braguette, l'argent femme seule, l'argent ASSEDIC, l'argent logement, l'argent l'allocation, l'argent Firinga...

Rougail : Et pour ça i foute rien ?

Père Ubu : L'argent gratuit...

Tous : L'argent RMI ! (65)

On peut donc se demander si le principe même de la bouffonnerie retourné contre soi, ne finit par se neutraliser au lieu d'être performatif et cathartique. On retrouve la même chose dans les BD de Téhem qui jouent toutes sur le comique du *moukatz* lié aux diverses appartenances ethniques : le boutiquier avare est chinois, le père alcoolique et vivant d'allocations est « yab » (petit blanc), le politicien véreux est malbar... Mais chez Téhem, ce sont les enfants, dont le personnage éponyme, Tiburce, qui dépassent les assignations dont les adultes restent les victimes. Dans tous ces textes et *strips*, le risque est de rejoindre paradoxalement le discours dominant, de retourner bien malgré soi, mais dans les yeux de certains lecteurs, au premier degré des ridicules et des dérives du quotidien.

C'est donc sur tout un ressort de la comédie que le texte nous invite à nous interroger : lorsqu'apparaissent des hommes mécanisés, dénués de toute forme de pensée, mais surtout, lorsque, à la différence de Jarry chez qui explosent toutes les catégorisations, ces mécaniques humaines sont rangées par types hérités de la typologie coloniale, n'est-ce pas finalement la pérennisation d'un discours et l'impossibilité de le faire éclater ? Le rire « hénaurme » n'induit-il pas le fait que tout le monde y reconnaisse son univers grossi et burlesque, mais que personne ne puisse se projeter dans ce carnavalesque ni ne se sente réellement concerné par lui ?

Chez les Créoles d'Emmanuel Genvrin, en effet, comme chez ceux de Jarry et d'Ambroise Vollard, tout semble bonne chère et sexe, tout finit par des chansons et tout est comédie. Si l'effet subversif des interruptions ludiques des ségas et de ce « déclassé » carnavalesque de ce qui pourrait être tragique est bien sûr évident, il est parfois difficile à dégager des stéréotypes dominants de la représentation créole et de l'énonciation des conflits.

Le texte se neutralise par l'enchâssement du théâtre dans le théâtre et de la revendication de la fiction. Il s'ouvre par l'expression « Aïo ! Quel carnaval ! » (40) et se clôt de manière très shakespearienne par une pirouette qui désigne la fiction, comme si besoin en était et amplifie le principe de la métamorphose temporaire de Belbel en Ubu : « Pou fait passe tout ça là, pour tout oublier, parce que tout ça là l'est pas vrai, l'est inventé, tout ça là c'est théâtre : rhum arrangé pour tout le monde à la sortie ! » (107). Le déchaînement bouffon n'est





qu'un moment, de ce fait rendu anodin et peu dangereux et destiné à se déboursouffler une fois la danse des fous finie, la bacchanale achevée. Bien sûr, cette pirouette finale est totalement ironique suggérant de manière classique que le réel est plus fou que le théâtre, mais en même temps, c'est aussi une façon de signifier qu'une fois la comédie arrêtée, rien n'aura changé.

Déplacée et réactualisée, la figure d'Ubu reste idéologiquement ambiguë tant le burlesque détourne les conflits en paraissant les exacerber, les incruste dans le masque en paraissant les démasquer. S'il y a dévastation salutaire du système décrit, il n'y a sans doute pas là, dans le flot déversé sur la scène, de renversement des ordres du pouvoir et de la domination. Mais si l'on quitte l'extraversion du comique, pour en arriver à la mise en voix et en images du spectacle du grotesque, sans doute est-ce là que vont se déplacer ces hiérarchies, qu'elles vont vaciller sur leurs bases.

Tremblement des langues et partage du banquet

Palliant l'impuissance de l'agitation paillard, une autre mécanique cette fois ne se contente pas d'exhiber les dérèglements du monde néocolonial mais montre comment les Créoles déjouent stratégiquement les pouvoirs qui les décèrèbrent et les aliènent : celle de la langue et du langage.

Dès Jarry, le créole agit comme un opérateur double : de folklorisation comique, et surtout, de déplacement. Ces jeux de détournement langagier existent dès la création d'Ubu, d'autant que le créole permet à Jarry d'accentuer encore les effets de déconstruction de la langue ubuesque. Or ce qui pourrait apparaître comme un surcroît au déraillement linguistique et logique d'Ubu va prendre de nouveaux sens totalement inattendus et cette fois pleinement subversifs lorsqu'ils seront déplacés et réintroduits dans leur espace naturel, l'espace créole.

On retrouve d'une part de mauvais usages du français, et des déformations phonétiques comme « ethnique » qui deviendra « technique » dans « épuration technique » (37) puis le verbe « techniquer » pour dire « torturer ». Ubu remplace son directeur de cabinet par un « directeur de mes cabinets » ... La subversion et le détournement s'engouffrent dans le stéréotype du Créole comme « mauvais locuteur » du français. Il retrouve aussi la pratique chère à Jarry du métaplasme c'est-à-dire de l'altération du signifiant qu'incarne le fameux « merdre » (Moura, 175). De manière simple, le texte joue d'un décentrage de la norme et permet ainsi d'en montrer les relativités. Tautologies, paradoxes, argumentations absurdes et « autophages » (Moura, 176), syllepses qui « cultive[nt] ce jeu subtil du recouvrement partiel de deux sens, l'un propre et l'autre figuré,





qui par superposition et transparence s'imposent ensemble à l'esprit » (Moura, 177) sont autant des procédés qui accentuent cette altération de la langue et lui font jouer de permanents déphasages comiques.

Cette façon de grignoter la langue française va être le fait non seulement du Créole enfermé dans son ignorance ou ses prétentions mimétiques naïves et échouées, mais aussi du maître de la langue, le dominant. Ainsi, les juges chez Fourcade, les agents du pouvoir chez Ambroise Vollard, la Loi chez Emmanuel Genvrin, sont-ils les maîtres des énoncés stéréotypés, d'une parole administrative creuse et vide, « gelée » (Marimoutou, 287). On peut le voir chez Fourcade, dans l'usage systématique des étymologies grecques ou latines qui entraînent des confusions avec des mots créoles et en particulier, avec les noms propres des personnages, systématiquement spoliés de leur identité¹⁰. L'administration et le pouvoir usent d'une langue occulte, qui dépossède en apparence les Créoles de la nomination.

Mais en fait, la parole gelée est le dernier rempart des autorités métropolitaines face au brouillage et à la désorganisation du français qui vont se faire au contact de la langue créole mais aussi des référents et situations créoles, bref du réel réunionnais, qu'elles ne peuvent pas maîtriser. On y retrouve l'analyse freudienne des surgissements inconscients dans l'usage des lapsus et la désorganisation du discours : ainsi le juge, devant s'adresser à une dame nommée Ofesse, révèle-t-il le trouble que provoquent en lui ce nom associé à l'image sans cesse répétée des noix de coco¹¹ :

Voyons, dame Ofesse, quel est le mot stercoraire que le prévenu a publiquement proféré à votre adresse ? Ne craignez pas de nous scandaliser, ni de froisser notre pudeur innée – nous sommes habitués à en entendre de raides, de très raides, d'extra raides. (136)

On retrouve le mécanisme du carnivalesque lorsque les représentants de l'autorité se dévoilent à faire de constants écarts grivois qui enferment leur parole dans le grotesque, l'érotisation et

10 Le président de la cour de justice ne comprend pas le nom du petit porteur Zéphirin mais l'appelle du mot créole « gatur » qu'il prend pour un nom propre, et le surnomme métaphoriquement « jeune Eliacin » (134). On trouve la même chose avec Mme Ofesse ; le président reproche au prévenu de lui avoir tenu des propos « stercoraires », terme dont il fait l'étymologie ; « du latin stercus, stercoris... », ce qui induit le prévenu en erreur : « Mi conné pas ce jargon-là [...] C'est vous qui apprend à moïn maintenant que li appelle Esther... Esther Corère. Mi conné aucun monde qui appelle com'ça. Ca l'est pas un nom chrétien » (131-132).

11 Dans un conte publié en 1939, les noix de coco sont cette fois associées aux organes génitaux masculins : PA SARLES, *Z'Histoires d'Moune, Contes créoles inédits*, Sainte-Marie, Azalées Editions, 2010, [1939].





dans un ludisme que désavoue la situation formelle et formaliste dans laquelle ils parlent¹². Le réel réunionnais défait toute l'organisation du signe français, comme on le voit dans le jeu de permutation et de glissement des signifiés et des signifiants que l'on retrouve systématiquement dans les textes :

Père Ubu : Vous autres, comment dit-on...l'estomac ?
Tantine : le pylore
Père Ubu : et les poumons alors ?
Minette : l'estomac [...]
Père Ubu : un bonbon ?
Tous : un pastille
Père Ubu : un gâteau ?
Tous : un bonbon
Père Ubu : et un gros gâteau, alors ?
Tous : un gros gâteau [...]
Père Ubu : Merdre ! Bientôt je parlerai cette langue pleine de mystères. (48-49)

Ce jeu lexical se retrouve dans tous les types de textes, y compris dans la BD, à toutes les époques. Le quiproquo est le mode totalement stable de représentation des rapports entre les deux langues, indice que cette rencontre est systématiquement placée sous le signe de la confusion, du ratage. Ce que montre ce glissement du sens, c'est ce que Moura appelle le « balbutiement livrant un énoncé autre, qui semblait dormir dans la parole quotidienne » (173) et pourrait-on dire, dans la double parole et la double langue. Les effets de déplacements sont de puissants révélateurs de stratégies détournées de pouvoir. Ils sont les indicateurs des incompréhensions et des conflits à l'œuvre dans la parole.

Les deux opérations typiques de cette classe de figures, déstructuration/restructuration du signifiant et épaissement du

12 Les inférences sexuelles surgissent à tout propos dans le discours. Ainsi voit-on Ubu, mercenaire autoritaire, se trouver dépossédé dans un dialogue avec la Mère Marcelle qui s'appuie sur sa mauvaise maîtrise du créole pour jouer autour du mot « cabot » (nom d'un poisson utilisé pour désigner le sexe masculin) et d'autres métaphores sexuelles. Elle lui fait perdre ses prérogatives dans la conduite du jeu sexuel qu'il voulait instaurer et met sa logique en déroute : « Père Ubu : et moi je vais vous percer avec mon bel parapluie/ Mère Marcelle : Ici i dit parasol, mon l'amour.../ Père Ubu : Même quand il pleut ?/ Mère Marcelle : I dit aussi gros cabot !/ Tous : Ouah ! Ouah !/ Père Ubu : Mon chien, ma chienne.../ Mère Marcelle : un cabot c'est un poisson mon gros figue.../ Père Ubu : sous les cocotiers j'aurais dit banane.../ Tous : Père Ubu, un figue c'est un banane. » (50)





signifié, combinent dans une seule et même énonciation des indices provoquant des inférences divergentes, voire contradictoires. Elles entretiennent ainsi le doute de l'interprète sur les intentions communicatives de l'ethos, jeu proprement humoristique d'un texte manifestant le caprice de son dessein. [...] elles favorisent la prolifération des inférences interprétatives et l'ambivalence des parcours de lecture. (Moura, 178)

Ce balbutiement finit en effet par aboutir à une dépossession du langage : on le voit chez Fourcade avec le lapsus qui sans arrêt interrompt la parole de l'autorité et la met en déroute. Dans tous les textes, on reproche toujours aux *zorey* de ne rien comprendre et ils se trouvent totalement démunis devant toutes les situations, ce qui pousse la Mère Marcelle à s'exclamer : « zoreil là i comprend pas rien » (Genvrin, 98). On le voit par exemple dans la neuvième séance d'Ambroise Vollard, « Y chié ? touffe la loi », où sont confondus lit/ « saisie » (natte) ; huissier/ y chié ; « où est l'huissier/ ousa y chié » et où la réponse « y chié touffe la loi » (« il chie dans une touffe d'aloès ») est comprise comme « un huissier qui étouffait la loi » :

[...] un nègre savait une expression juridique à rendre jaloux les Waldeck-Rousseau, Monis, Vallé, Viviani et autres ministres de la justice ! Et incontinent fîmes-nous donner au susdit un diplôme de licencié en droit. (221)

Mais les juristes retrouveront peu après leur nouveau licencié à Montmartre où il « se livrait à la traite des blanches » (221).

Les représentants de l'autorité sont donc systématiquement déjoués, or tous sont liés à un domaine bien particulier qui est non seulement celui du pouvoir, mais surtout, celui de la Loi. La confusion que le créole a induite, dans sa modestie apparente de petit patois inoffensif et vaguement comique, aboutit à une désappropriation du sens qui se défait dans le quiproquo, et à une désappropriation d'un pouvoir dont l'inanité se révèle à travers son mauvais réglage de la communication. L'erreur de jugement, c'est-à-dire la mauvaise perception de la réalité défait les maîtres de la loi, de la juridiction et ainsi, toute forme de prétention à la véridiction. C'est le français qui comparait devant le tribunal de la société et de la langue créoles qui en débusquent les failles, les faux semblants, les mensonges et les abus. La période coloniale use particulièrement de cette technique, l'enjeu de la désappropriation étant beaucoup plus fort durant cette période de plus forte oppression, de normativité et d'invisibilité des langues non européennes. Dans un pays sans carnaval, le carnavalesque du renversement du roi n'est-il pas plus fort finalement dans le





renversement de sa langue que dans la réinscription et la redondance des images de ses folies financières, scatologiques et sexuelles ? Inscrit dans l'édifice comique global auquel il participe pleinement, ce décentrement relève donc en fait de l'humour, de mécanismes beaucoup plus subtils reposant sur des enjeux en partie inaperçus et plus du tout exhibés dans leur nudité et leur crudité comme le sont les jeux extravertis de l'organique et de la farce présents dans les autres lieux des textes.

Avec cette désacralisation de la domination linguistique et énonciative, qui achoppe devant des sens opaques qui la neutralisent et la laissent à l'extérieur de l'espace social et donc, de toute opportunité de la dominer, le théâtre comique remplit le rôle que résume ici Alain Cyr Pangop Kameni à propos du théâtre camerounais :

Au travers du théâtre comique, les couches populaires procèdent à l'aménagement d'un espace critique à partir duquel elles affrontent les ressorts de la domination et lui imposent des limites. Ce d'autant que dans l'espace social et culturel africain, les rapports entre les sujets et les chefs ressemblent aujourd'hui à un vaste marché de dupes où les manifestations tonitruantes d'adhésion et de soutien sont partout contredites par le langage souterrain fait de jeux de mots, de glissements de sons, d'insinuations, de rumeurs et de gestes qu'il faut repérer là où ils se trouvent. Dans les chuchotements, les allusions, les murmures et les langages muets de groupes d'hommes qui, sommés de se taire, se masquent pour que se fasse entendre un ordre différent. (44)

Cet espace critique génère la constitution d'une nouvelle forme d'espace public réunionnais, d'un « contre-public subalterne » apte à entrer dans ce monde d'un jeu qui déjoue, contre-public « qui constitu[e] des arènes discursives parallèles dans lesquelles les membres des groupes sociaux subordonnés élaborent et diffusent des contre-discours, afin de formuler leur propre interprétation de leurs identités, leurs intérêts et leurs besoins » (Fraser, 138). C'est surtout dans la mise en scène du Théâtre Vollard et d'Hervé Mazelin que ce nouvel espace partagé prend forme. Comme souvent dans les spectacles du Théâtre Vollard, la pièce se fait dans les codes du théâtre populaire, des spectacles participatifs. Le public est convié à prendre part aussi bien à la connivence classique des chansons qui ponctuent la pièce, qu'à manger et à boire ou qu'à participer au vote lui-même. Il se voit confiés des bulletins de vote, et le fonctionnement pernicieux est à son comble, allant contre le théâtre participatif de l'opprimé théorisé par Augusto Boal. Si chez Boal, le public est invité à prendre le parti de l'opprimé et à agir pour changer la pièce dans un sens qui le favorise, ici, à l'inverse, le public réunionnais est





invité à participer à l'entreprise de corruption généralisée. Le titre même de la pièce est injonctif et ne lui laisse nulle alternative. Il se fait même acheter pour cela : on lui donne à manger et à boire. Mais précisément, comme nous l'avons vu avec Pangop Kameni, ce vote du public participe de cette « manifestation tonitruante d'adhésion », de cet apparent acquiescement, en réalité miné par le détournement comique et linguistique.

C'est du cari poulet que le public est invité à consommer dans ce banquet théâtral. C'était le plat qu'Ambroise Vollard préparait à Jarry et à ses amis les Réunionnais Leblond, Léon Dierx et les Parisiens Apollinaire, Fagus, Terrasse dans sa cave de la rue Laffitte, pendant que s'élaborait la figure d'Ubu. C'est un hommage que leur rend Genvrin en même temps qu'il fait revenir le cari dans son pays d'origine, pour l'utiliser comme signe d'appartenance et de connivence et moment de jouissance collective. Manger le cari poulet, c'est réactiver le processus de création d'Ubu, c'est dévorer la créature, et retrouver le processus génésique et organique défendu par Jarry, d'autant que le cari est renvoyé au sexe comme dans les expressions : « ou la fin' chauffe mon cari » (50) ; elles « m'ont obligé à leur brouter le cari » (87).

Mais à la différence de la glotonnerie individuelle que suppose la politique du pylone, et à la différence de la politique du ventre, c'est ici à un banquet que le théâtre Vollard convie son public en ajoutant le dessert (95) et le rhum arrangé au cari poulet (72). Il lui fait retrouver l'énergie subversive et profondément unificatrice que Bakhtine observe dans le banquet :

[...] les images de banquet se différencient nettement de celles concernant le manger dans la vie privée, de la glotonnerie et l'ivrognerie courantes [...] ces dernières sont l'expression de la satisfaction et de la satiété concrètes d'un individu égoïste, l'expression de la jouissance individuelle et non du triomphe de l'ensemble du peuple. Elles sont isolées du processus de labeur et de lutte, coupées de la place publique [...] à la différence de cela, les images de la fête populaire du manger et du boire n'ont rien de commun avec la vie quotidienne immobile et le contentement d'un individu privé. Ces images sont profondément actives et triomphantes, car elles achèvent le processus de labeur et de lutte que l'homme vivant dans la société effectue avec le monde. Elles sont universelles, parce qu'elles ont pour fondement l'abondance croissante inépuisable du principe matériel. Elles sont universelles et se mêlent organiquement aux notions de vie, mort, renaissance et rénovation. Elles se mêlent organiquement aussi à l'idée de vérité, libre et lucide, qui ne connaît ni la peur ni la piété, et partant avec la sage parole. Enfin, elles sont pénétrées de l'idée du temps joyeux,





qui s'achemine vers un avenir meilleur, lequel changera et rénovera tout sur son chemin. (300-301)

Les formes de comique coloniales et postcoloniales que nous avons observées, à travers le fil conducteur du personnage d'Ubu et le motif du pouvoir administratif de la politique et de la justice sont d'une remarquable stabilité, mais changent progressivement de sens à mesure qu'elles sont réappropriées. Chez Jarry, on ne peut aucunement parler de théâtre politique ou de résistance, et chez Ambroise Vollard et Georges Fourcade se sont révélées les complexités et les ambiguïtés de l'évocation de réalités insupportables qui ne peuvent être soldées que par un assainissement et non par une abolition des dominations. En revanche, le théâtre populaire contemporain que pratique Emmanuel Genvrin en apprivoisant Ubu est fortement politique et la force du comique s'y veut salvatrice, corrosive, cathartique de tous les excréments de l'outre-merde. Pourtant, on n'apprivoise pas facilement Ubu et il est difficile de faire de la pièce de Genvrin une entreprise *d'empowerment*, à travers les menaces que font toujours courir les masques du *moukatz* qui fonctionne sur la répétition de stéréotypes, toujours susceptibles d'être mésinterprétés voire systématiquement rechargés. Difficile aussi de ranger ce théâtre participatif et populaire au rang d'un théâtre de l'opprimé qui parviendrait à une réforme de la représentation et à une performativité sociale, d'autant qu'une sociologie du public qui assiste à ces spectacles serait indispensable pour observer s'il englobe toutes les strates de la société réunionnaise. En réalité, ce qu'ont montré les différents textes que nous avons vus, sans présumer toujours de l'univocité de leur interprétation, c'est leur capacité transformationnelle, par la puissance du rire (Boon et Plastow), attachant ici comme l'écrit Judith Kauffmann, l'humour et la minoration, la marginalité :

Le marginal empruntera à l'humour les tactiques d'opposition qui lui permettront d'affronter au coup par coup les lourdes stratégies concertées des hommes au pouvoir. La convergence qui se dessine sous le signe d'un mariage de déraison, est aussi fertile que fragile. Car cette union hors-norme n'est pas construite sur le socle unifiant et stable – consensuel – d'un minimum commun de croyances et de comportements propres à une communauté. Portant la marque de l'ambigu et du mouvant, elle se conclut dans la solidarité oppositionnelle de marginaux qui ont connu l'épreuve de l'exclusion. (8-9)

Mais la puissance d'agir se loge finalement moins dans la bouffonnerie des scènes sans cesse répétées, que dans la capacité à fonder un espace alternatif de socialisation et de sacralisation,





le grand banquet de la langue et du *moukataz* réunionnais, qui dérèglent les nominations et les dominations et les laissent sur le côté, en font un spectacle burlesque que l'on peut interrompre ou désamorcer, pourrait on dire, d'un « simple coup de langue ».

Références bibliographiques

Corpus

FOURCADE, Georges, *Z'histoires la caze*, Marseille, Jeanne Laffitte, 1976 [1938], (« Quand l'amour y blesse », p. 6-23 ; « Z'affaire cocos », p. 128-152).

GAUVIN, Axel, *Quartier trois lettres*, Paris, L'Harmattan, 1991.

GENVRIN, Emmanuel, *Votez Ubu Colonial*, Saint-Denis, Grand Océan, 1994, (« La politique coloniale du Père Ubu », p. 9-34 ; « Les problèmes coloniaux devant la Société des Nations », p. 153-224).

JARRY, Alfred, *Tout Ubu*, Paris, Le Livre de poche, 1962.

LEBLOND, Marius-Ary, « La marche sur le feu », in *Grand Océan*, « La mer indienne », n°5, 1993, p. 54-68.

VOLLARD, Ambroise, *Le Véritable Ubu colonial et autres textes*, Saint-Denis, Grand Océan 1994.

Ouvrages et articles de référence

ANTOIR, Agnès, préface « De Jarry à Vollard, de Vollard à Jarry », in Emmanuel GENVRIN, *Votez Ubu Colonial*, Saint-Denis, Grand Océan, 1994, p. 7-14.

ARMAND, Alain, CHOPINET, Gérard, *La Littérature réunionnaise d'expression créole, 1828-1982*, Paris, L'Harmattan, 1983.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-*

