



HAL
open science

Deux stratégies singulières en l'île du tsarévitch : Carpanin Marimoutou et Boris Gamaleya

Françoise Sylvos

► **To cite this version:**

Françoise Sylvos. Deux stratégies singulières en l'île du tsarévitch : Carpanin Marimoutou et Boris Gamaleya. *Francofonia - Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, 2007, Les littératures réunionnaises, 53, pp.35-51. hal-02464336

HAL Id: hal-02464336

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02464336v1>

Submitted on 15 Jun 2021

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.

DEUX STRATÉGIES SINGULIÈRES EN
L'ÎLE DU TSARÉVITCH
CARPANIN MARIMOUTOU ET BORIS GAMALEYA

FRANÇOISE SYLVOS

En elle-même, la richesse humaine, naturelle, légendaire de l'île de La Réunion serait propre à conjurer les clichés poétiques s'il ne fallait, de surcroît, compter avec les destinées singulières, avec l'esprit aventureux et rebelle des poètes réunionnais d'aujourd'hui. La poussière des conventions semble glisser sur cette littérature jeune qui n'hésite pas à revendiquer son originalité face à une culture centralisée. Il existe à La Réunion mille et une façons de déjouer les clichés de la littérature coloniale, de l'insularité, de l'exotisme et ceux, plus récents, du métissage.

Que l'on prenne simplement pour exemple la question du paysage, et l'on s'apercevra que les stratégies poétiques sont multiples, qui entraînent le poète loin des sentiers battus. C'est ainsi que Carpanin Marimoutou enserme dans la complainte d'un amoureux éconduit de brèves prises de vue qui alternent scènes maritimes, campagnardes, urbaines:

MI DONE AOU GATÉ
mi done aou gaté
tout sak i pé doné
bann galé bor la mër
bann ros i trap atèr
dofé dan la pay kann
marmay si makadanm
é sat la kou vé pa
tout lamour moïn nana¹

¹ «Cadeau/Cadeau mon amour/tout/galets en bord de mer/pierres ordinaires/champs de canne en flammes/enfants sdf/et le plus beau (mais t'en veux

Cadeau est construit sur dix-neuf séquences composées à l'identique: quatre vers sont enchâssés entre un distique liminaire («Cadeau mon amour/Tout ce que je peux donner») et deux vers conclusifs («Et ce dont tu ne veux pas/Mon petit amour à moi»), qui sont autant de refrains-cadres. Entre l'antienne initiale et le distique final prennent place des vers évocateurs plus que descriptifs, qui rompent avec la convention du paysage unique pour privilégier un kaléidoscope visuel. Chaque strophe fait miroiter à nos yeux différentes facettes de l'île et ses contrastes: le littoral et ses galets, les roches sur le sol sont appariés au feu dans les champs de canne et aux enfants sur le macadam. Chaque séquence expose au lecteur plusieurs instantanés d'un microcosme familial et renoue avec les origines épidiotiques de la description considérée comme action de grâce, comme don ou contre-don. Mais ces offrandes, loin d'être dédiées à un Dieu, sont mises aux pieds d'une Belle indifférente.

Chaque bouquet de paysages esquissés d'un trait vigoureux allie la nature idéale à la grisaille d'une réalité sociale désolante. Carpanin Marimoutou ne présente pas au lecteur une vision idyllique de La Réunion. Il lui donne à connaître sa vraie vie, ses Beautés, ses aspérités, ses métiers, ses objets familiers, un quotidien qui ne se laisse jamais mieux appréhender que dans la langue créole. Il aime et comprend tout, se gardant d'idéaliser:

IN KÈR

In kèr la tonm atèr. Kisa la mars dosi?

In fouyapin ouvèr lé mil foi pli zoli!

In boug i dor atèr fané dans son vom.

Ké kantité malèr i fé oubli la vie? [...] (p. 43).

Éclipsé dans la littérature coloniale par le décor, par la nature, sa flore et sa faune, l'humain refait surface de façon dérangeante dans des scènes de rue. Dans «In ker», on ne s'arrête pas aux apparences du spectacle de la déchéance humaine. On médite sur les causes du drame. L'interrogation sur le passé, sur les sentiments de l'homme privé de sa dignité, crée une brèche dans la représentation; une comparaison rapproche l'homme tombé dans le ruisseau du fruit pourri. Mais le poète coupe court à la description. Un abîme de perplexité s'ouvre devant cet homme qui a souffert et, face à lui,

pas)/mon p'tit amour à moi» (C. MARIMOUTOU, *Romans pou la tèt èk la mèr*, Saint-Denis de La Réunion, Grand Océan, 1995, «Farfar liv kréol», pp. 77 et 96).

s'exprime la compassion du poète. Le marginal est rendu à l'humanité par le premier mot du poème: «un kèr», tendre métonyme de l'ivrogne. La sensibilité, qui échoit en partage au naufragé de la vie et au poète, invite le lecteur à ne pas s'arrêter là. Faut-il voir dans ce personnage un double du sujet poétique, l'image bachique du vartial ivre, grand maître du bal tamoul et ordonnateur du théâtre dansé? La fragilité de l'artiste ne l'incite pas à se réfugier dans sa tour d'ivoire; elle le rend critique envers les insensibles et réceptif aux questions sociales. *Mi done aou gaté* n'enchâssait-il pas quelques scènes révoltantes dans une plainte contre l'indifférence sentimentale? *In kèr* tourne le dos aux poncifs de la littérature coloniale qui fait de l'hypotypose l'archétype convenu de toute représentation des territoires possédés. Le recueil *Romans pou la tèt èk la mèr* se décline en courts rushes dont la crudité dénude la vision insulaire. La portée sociale des scènes de tous les jours décape la préciosité et le maniérisme d'esthètes impassibles qui, au XIX^e siècle, magnifièrent en symbolistes les montagnes altièrès, les oiseaux, la végétation. Le blanc de la marge délimite romances et calligrammes en créole, romances et calligrammes en français:

EN ALLÉE

pays

les galets

en allée

meurt

en allée

ce que

je connais ...

sentiers sans surprises

routes en dérouté

marches ...

des enfants

à la nuit

dès k'aube

aux arbres

sourires ...

rides d'aucun bateau

océan

reniement des nuages

ciel

regards ...

à l'ami
aux villes
de la vie
du vent
paroles ...
je vis en allée je vis
à contre-allée

Le titre, rimbaldien en filigrane, renvoie au poème *L'éternité* et à la fameuse expression la «mer en allée avec le soleil». Il rachète le désarroi du sujet poétique par un jeu de mots. Le départ d'une qui s'est «en allée» ouvrirait-il une voie – une *allée* – à l'errance contemplative? Le texte essaime les mots le long de pas imaginaires – petites dalles brisées en pas japonais dans le jardin du poème, ou dans le cœur du sujet. Aux scénographies minimalistes de l'île se conjugue la mise en page, la mise en scène d'un moi orphique (dépecé), d'un moi dédoublé: identité sans cesse traversée par la pliure de la page qui sépare le créole de sa traduction. Qu'importe que tout Réunionnais ne se reconnaisse pas dans ce créole-là? Dans *Romans pou la tèt èk la mèr*, le bilinguisme fait jaillir la différence et l'égalité à soi-même d'un artiste qui tend la main au public d'ici et au monde, pour l'initier à l'île de sa langue, pour l'introduire dans l'île grâce à sa langue-vision, à sa langue-sensation, à sa langue-connaissance. Les débats sur le créole et sa codification universitaire, qui agitent les linguistes, les poètes et les autres,² pourraient donner à croire que le créole comporte autant de versions que de ravines, de communes, de quartiers, d'îlets. Le créole est rebelle à sa propre institutionnalisation – qui se veut pourtant au départ rébellion contre une culture centralisée –, comme si la standardisation interne de la langue anti-coloniale était aussi difficilement acceptable que la norme métropolitaine. L'artiste a prévenu les réticences du public réunionnais à l'égard d'un créole qui ne vole plus libre et léger mais qui, écrit, reste: souvent, les mises en spectacle et en musique³ des textes de Carpanin Marimoutou ont rendu ses textes à

² Combien d'entrefilets dans les quotidiens de l'île, pour contester la graphie adoptée par la plupart des poètes (notamment l'usage unique de la graphie en *k* pour noter le son [k], noté de diverses façons en français de la métropole), combien de controverses sur certaines marques morphologiques, tel l'emploi de «ban» pour indiquer le pluriel, tantôt contesté par les uns, tantôt admis par les autres...

³ Par la troupe Veli et par le groupe Ziskakan.

l'oralité. On perçoit ici combien style, langue et idéologie font bloc. La poésie, pour s'engager, doit se dégager du français de métropole et des conventions du paysage tels que la focale unique de la description, les mythologismes païens⁴ ou chrétiens,⁵ attachés au double stéréotype de l'île idéalisée/diabolisée. La poésie, même, doit se dé-livrer du support écrit, qui risque de figer la langue de la liberté.

De même que les Égyptiens sont toujours, dans la conscience occidentale, des constructeurs de pyramides, le propre de la littérature coloniale est d'inscrire les colonisés dans un hors temps, de minimiser la réalité vivante des territoires conquis pour leur préférer une représentation idyllique et sans devenir. Comme par réaction, la poésie de Carpanin Marimoutou fait voler en éclats cette vision figée et idéalisée. À côté de La Réunion traditionnelle et rurale, il fait poser La Réunion urbaine, celle de la *jet set* pays et des noctambules:

MI DONE AOU GATÉ
*mi done aou gaté
tout sak i pé doné
paradaz mis dann boit
tété moin dir k lo kër
bann fanm i manz couraz
i zoué rol si la plaz
é sat la kou vé pa
tout lamour moin nana*

Ici, le mythe n'occulte pas la réalité et le passé ne masque pas l'actualité. La satire du «monde» postcolonial, la peinture de la rue ne sont pas sans rapports avec les fresques du grand romancier Axel Gauvin. Elles dépouillent le «folklore» local de ses connotations touristiques. Le choix de tout montrer, sans hiérarchie ni jugement, échoit en partage au kaléidoscope poétique comme à l'unanimité de composition de *Train fou*. Le choix de la pluralité tranche avec le point de vue unique qui, d'une façon beaucoup plus conventionnelle, organise la description du littoral mauricien dans *L'archipel, paradis grecs* de Jean Albany. Ce dernier, dont la jeunes-

⁴ La sirène est l'une des figures de l'île-femme, dans les descriptions de paysages marins de La Réunion et de l'Océan Indien.

⁵ L'arche de Noé est l'une des images de l'île en laquelle résonne la tradition de la Genèse (cfr. B. GAMALEYA, *L'arche du comte Orphée*, Saint-Denis de La Réunion, Éditions Azalée, 2004).

se prit place à La Réunion, dont il resta nostalgique, mentionne l'objectif photographique en tant que dispositif et point de vue de la description. La vue des «plus beaux points de la côte» décompose le panorama en cartes postales successives. Inhérente au point de vue «pou touristes», la belle vitrine de la prose poétique écarte volontairement tout ce qui pourrait heurter la vue et privilégie le pittoresque, l'exotisme d'un lexique aux consonances insolites pour l'oreille métropolitaine,⁶ que parfois pimente une imagerie cocasse – qu'on en juge par l'évocation des «coco-fesses» géants et des «oiseaux-bananes». La référence à Baudelaire et à l'aquarelliste André Roussin, le choix de procédés bien éprouvés, comme la préterition⁷ et, surtout, l'emploi du français, arriment solidement la description à des points de repères métropolitains.

Comme celle de Carpanin Marimoutou, la poésie de Boris Gamaleya, prend de la hauteur vis-à-vis de la terre réunionnaise et de ses contrastes. *Vali pour une reine morte* plane au-dessus du littoral et s'élève jusqu'aux montagnes, jusqu'au volcan où s'édifièrent les royaumes marrons. L'histoire des esclaves en fuite, sur la trace desquels se lancent toujours avec ferveur les athlètes de La Réunion, fait violence au stéréotype de l'île-femme. Boris Gamaleya se plaît à relier La Réunion à d'autres régions du globe. Optant pour une poésie du face à face, Carpanin Marimoutou sépare les poèmes en créole et leurs traductions. Quant à Boris Gamaleya, il lui arrive d'isoler le créole⁸ mais les pépites en sont plus généralement charriées par le courant de la langue française. Le créole participe de l'alchimie verbale et d'une poésie en quête d'universel. Il est l'une des pièces qui donnent sa couleur au tapis-mendiant du style.⁹ À sa manière aussi, Boris Gamaleya pose un pied sur chaque continent. Si, comme Carpanin Marimoutou, il initie le lecteur à un langage qui fait corps avec la réalité intime de l'île, c'est en annexant un lexique à chacune de ses œuvres. Sa double origine, créole et ukrai-

⁶ Que l'on juge par l'emploi de «takamaka», de «jujube», de «lataniers» (J. ALBANY, *Archipels, paradis grecs*, Paris, chez l'Auteur, 1967, pp. 36-37).

⁷ «Tous les adjectifs les plus élogieux ne peuvent suffire ici pour décrire la qualité de l'air, la clarté du ciel, la jouissance qu'on a à respirer le vent marin, le parfum des fleurs du "porcher" et des yeux de paisibles tourterelles, les acrobaties émaillées de petits cris stridents des oiseaux-bananes la turbulente prière des matins» (*ibid.*, p. 37).

⁸ Ainsi en va-t-il de certaines fables (*L'Île du Tzarévitch*) ou des chants dialogués qui, dans *Le Volcan à l'envers*, mettent en scène des marrons.

⁹ Patchwork de La Réunion.

nienne, est à l'origine d'une langue enrichie, le franco-russo-créole, qui trouve des équivalents géographiques. L'île est sa «Russie noire». Cette expression de *Vali pour une reine morte* sera amplifiée dans *L'Île du Tzarévitch*, où un paysage des Hauts de La Réunion est identifié à un paysage russe. Son passé familial arrache le poète aux conventions de l'exotisme. L'île, accueillante à l'ailleurs au point de se prêter aux mirages de l'identification et aux connexions les plus improbables, est, dans l'Océan Indien, le microcosme par excellence, le point de réfraction de l'univers.

«l'avenir sera une contre-révolution poétique ou ne sera point!». Le manifeste tonitruant de *L'Île du Tzarévitch*, le *roème* publié en 1997, suit les contours de l'ultime phrase du récit surréaliste *Nadja*, d'André Breton.

«l'avenir sera une contre-révolution poétique ou ne sera point!». Boris Gamaleya parodie avec éclat le patron phrastique d'un slogan d'André Breton.

«l'avenir sera une contre-révolution poétique ou ne sera point!». Provocation juvénile: la conversion politique est revendiquée. Néodadaïsme ou anti-dadaïsme explorant à des fins nouvelles le droit à la poésie, même la plus dénuée de sens. Le droit au délire est absolu – dans un monde lui-même en proie à la folie: «D'où vient à la nature – l'humaine et la naturante – cette poussée de folie?»¹⁰ «Cette île est folle! Je m'en vais lui tirer ma révérence!» (p. 49).

Revendication des jeux de langage dans ce qu'ils ont de puérilement gratuit, dans ce qu'ils ont de moins propagandiste, de moins social-réaliste. Les jeux sonores accompagnent la régression et le retour d'un *individu* vers le pays natal, vers une enfance nourrie d'onomatopées, sons d'une fraîcheur russe.

C'est une contre-révolution en faveur de la rareté, de la difficulté, du bonheur familial dans l'aisance, d'un élitisme qui ose se dire de façon provocante et que figure assurément la topographie «du pays Makoko»: «Les bolchéviques ont massacré cet être extraordinaire!» (*ibid.*). «Mais comme tu appartiens à la mauvaise histoire, ne cherche pas à rattraper le Rarissime au cœur des branches. Mon oiseau littéraire» (p. 55). La poétique clamée haut et fort dans *L'Île du Tzarévitch* confirme les hautes ambitions de l'auteur, qui ne remet pas en cause pour autant l'attention portée au signifiant: «Je bois au roman, sépulture du non-significatif» (p. 45). Le geste

¹⁰ *L'Île du Tzarévitch*, Saint-André, Océan Éditions, 1997, p. 54.

abelaisien du poète qui lève son verre pourrait être un clin d'œil à l'ancêtre humaniste du récit poétique.

Dans cette tradition, les jeux de langage se nouent autour d'une trame et d'énoncés populaires: destin d'une famille princière et de ses hypothétiques survivants, détourné de la catégorie grand public des mystères de l'histoire pour entrer dans le roman familial; énoncés publicitaires, emblèmes de partis politiques, citations célèbres. Mythologies modernes, folklores russe, créole, culture littéraire classique forment le matériau hétéroclite, télescopé et métissé jusqu'au délire, de collages surréalistes ou de parodies oulipiennes. Le rire naît du bonheur «acousmatique»,¹¹ ou des effets surprenants de la parodie. Il naît aussi des ruptures: la contre-révolution poétique réside dans la liberté, dans la fantaisie. La drôlerie tient au caprice absolu, aux écarts soudains, autre forme des «variations scalaires»¹² qui, au fil du voyage biographique, font basculer le lecteur de la poésie dans la prose, ou le hissent tout aussi brutalement sur les sommets de l'analogie, le laissant pantois devant la poigne du chef d'orchestre. Parfois aussi, le rire naît de l'ivresse et de l'envoûtement; la *fantasia* s'enlève sur la sarabande des mots, ou sur le sabbat colonial, qui déborde le cadre romanesque pour se mettre en scène avec impudeur.

La provocation relève d'un comique délibéré, suspend le jugement de respect et viole ouvertement tous les tabous. Son radicalisme décape et fait voler en éclats les faux consensus. Le dadaïsme foulait aux pieds la religion catholique: «L'essai de Jésus et la bible couvrent sous leurs ailes larges et bienveillantes: la merde, les bêtes, les journées».¹³

Le communisme, avec lequel Boris Gamaleya a définitivement rompu, est aujourd'hui encore bien implanté parmi les intellectuels et la population de La Réunion; la biofiction, centrée sur le destin d'une famille princière, est provocante à sa manière. Revendiquer ses origines nobiliaires est une façon de réaffirmer la rupture avec le communisme. La persistance de la voix narrative à marquer sa singularité dans le domaine de la religion est un défi:

¹¹ Pour reprendre un terme cher à Patrick Quillier.

¹² Cfr. la conférence de Serge Meitinger, lors du colloque de 2004 consacré à Nice, à Boris Gamaleya. Une partie de cet article a été prononcée lors de ce colloque. Merci à son organisateur, Patrice Quillier, d'avoir été à l'origine de cette conférence.

¹³ T. TZARA, *Lampisteries, sept manifestes Dada*, Paris, Pauvert, 1963.

Ils étaient croyants. Une dimension spirituelle approfondissait leur engagement et les démarquait de l'idéologie pro-occidentale de ceux que le pouvoir tsariste appelait des «criminels d'État».¹⁴

Provocation, encore, la remise en circulation d'un discours réactionnaire, lorsque le père du poète, qui ne fait qu'un avec lui, parle d'une «contre-révolution poétique». Boris Gamaleya risquait-il de heurter l'opinion, en décrétant l'adéquation entre une physionomie et une classe, celles du comte? «Le premier coup d'œil confirmait la classe du réfugié» (p. 23).

Provocant, encore, le dépaysement volontaire, lorsque l'on connaît l'un des écueils de l'insularité: la tentation du repli, qui parfois frise le nombrilisme. Dans *L'Île du Tsarévitch*, le territoire réunionnais est confronté à son *alter ego* russe. Guéorgui rejette les «étroites insularités» qui pourraient l'exclure. Le texte se donne son propre commentaire, par Emile Merwart¹⁵ interposé: «Heu...! De la provocation internationaliste?» (p. 46).

L'adjectif «internationaliste» est débarrassé de ses connotations politiques. Le héros polyglotte se propose de «pulvériser» les «enclos de nos enfermements» (p. 31), amoureux de l'étranger, dès ce préambule qui annonce le «roème créole» ou la romance de l'amour franco-russe (p. 34). L'impertinence semble se cultiver, de père en fils, comme un sport familial.¹⁶

Le péril était grand de s'aliéner une bonne partie de l'opinion locale, en opposant le héros-type, tout de blanc vêtu – symbole identitaire et social – à un noir campé sous les traits d'un diable grotesque. Le «diable pouilli», Pouille pour les intimes, fait les frais de la séquence synthétique où sont comme rassemblées toutes les rencontres de Merwart, le gouverneur, et de Guéorgui, père du poète. Le dindon de la farce, au cours de ce long face à face, c'est d'abord Pouille, le domestique, dont le prénom burlesque est sémantiquement motivé: *Pouille* renvoie à l'expression «chanter pouil-

¹⁴ *L'Île du Tsarévitch* cit., p. 54.

¹⁵ Ce personnage a été gouverneur de plusieurs colonies françaises. En 1925, il fit composer un blason de La Réunion à l'occasion d'une exposition à Petite-Île. Des fleurs de lys y figurent en souvenir de l'ancien nom de l'île, Bourbon. Il y associa la devise de la Compagnie des Indes orientales, «*Florebo quocumque ferar*» («Je fleurirai partout où je serai portée»). On note aussi sa présence en Guadeloupe, au Brésil, en Guyane.

¹⁶ «Ravi de mon impertinence pourtant proche du blasphème, il a ri de bon cœur et m'a souhaité une «survie torride au commentaire», *ibid.*, p. 158.

les» et, partant, aux injures auxquelles l'intendant de Merwart est en butte. C'est aussi le pouilleux, l'homme miséreux. On ne sait dire ce qui dérange le plus: de l'insulte suprême et politiquement incorrecte, qui claque directement aux oreilles du lecteur, sous le fouet de Merwart: «Encore ce bougre de nègre [...]», un «peuple analphabète de Cafres ou d'Indiens accrochés à ce qui leur reste de déroutantes coutumes [...]» (p. 45), ou de ce «casse-papayes sans gaulettes» qui, non content d'être le double de Pouchkine,¹⁷ fait sans cesse irruption dans l'univers feutré du gouverneur, masqué à la manière d'un personnage de Genet. Et comme les personnages de Genet, Pouille est l'une des images diffractées de la personnalité de l'auteur, témoin et trouble-fête. Le doublage de Pouchkine, les clins d'œil au *negro spiritual* («Afrika», p. 209) atténuent la réaction épidermique que le lecteur bienveillant peut opposer à la violence du discours colonial, qui heurte le lecteur au style direct. Guéorgui critique moins au fond l'ignorance de Pouille que l'incurie de ses maîtres, lorsqu'il demande à propos du serviteur, ou du secrétaire: «Tu es bien sûr que cet esclave est né chez toi, qu'il n'a jamais suivi aucun enseignement?» (p. 41).

Lorsque Pouille ne peut rentrer par la porte, il passe par la fenêtre. Secrétaire, serveur zélé, il est polyvalent, avec la contrepartie que comporte son exploitation par ses maîtres: sa polyvalence fait de lui un personnage envahissant. Pouille est tenace comme une invasion de poux, comme un problème social dont on se passerait bien, mais dont on ne peut faire abstraction. Il est une vivante image de la mauvaise conscience coloniale, un épouvantail ou une burlesque statue du commandeur. Ses cris lamentables – «Hou, hou» – de fantôme imitant les coqs confirment cette hantise, mais sur un ton grotesque. L'exaspération qui s'empare de Merwart témoigne de l'ampleur du problème: «– Cassez-vous, lança le gouverneur d'un ton courroucé. Vous voulez amuser le comte à mes dépens?» (p. 43).

Le discours direct rend plus cinglantes les insultes essayées par Pouille. Les termes crus prononcés par Merwart, tranchent avec le cadre raffiné du salon du gouverneur. Un décalage se crée entre son niveau de langue et le protocole mondain. Ce décalage est l'un des secrets du comique et de la satire de l'époque coloniale. Le racisme de Merwart, manifeste dans les écrits que le gouverneur de

¹⁷ «Comte, j'aimerais savoir si le "nègre de Pierre le Grand" ressemblait à ce "casse-papaye sans gaulettes"», *ibid.*, p. 39.

plusieurs provinces ultramarines a laissés derrière lui, éclate de manière quotidienne, en une agressivité si triviale que le théâtre en déamorce les présupposés.

Surnommé la «vieille haridelle» (p. 239), le gouverneur fait à son tour les frais du rire: c'est la construction de l'espace qui veut cela. Il y a en effet deux spectateurs, de chaque côté de la scène imaginaire insérée dans le roème. D'un côté, le lecteur-spectateur imaginaire assiste au dialogue; et de l'autre, le noir Pouille, secrétaire et domestique de Merwart, regarde, de l'extérieur de la pièce, la scène par la fenêtre. Ainsi, Pouille joue le rôle d'un spectateur, il est pour ainsi dire au même niveau que le lecteur. C'est ainsi que le lecteur devient solidaire de Pouille. Dans la scène de l'hôpital, qui fait allusion à l'histoire du père de Boris Gamaleya, mort accidentellement lors d'un cyclone, Pouille deviendra à son tour un héros. Mais il ne cessera de hanter de façon grotesque la conscience de ses contemporains, de provoquer le sourire du lecteur, suscité par une association incongrue entre le fantastique et le risible. Pouille restera jusqu'à la fin un reflet burlesque de Pouchkine, un pauvre diable, une grande perche dont les pieds, dépassant du lit, hantent l'armoire à glace de sa femme (p. 242).

Un autre personnage participe de la fantaisie burlesque, un terme que je dois à la perspicacité de Clélie Gamaleya. La belle-mère, qui retarde de tout son pouvoir le mariage entre Claire et Georges, les parents du futur poète, est dépeinte comme une vieille chipie, doublée d'une fée carabosse. La sobriété de la narration laisse au lecteur toute latitude d'apprécier le portrait de cet obstacle vivant: le comte, reconverti en accordeur de pianos, arrive chez Claire mais «on l'invite à s'asseoir. La reine Antoinette est déjà là, plateau fumant entre les mains avec sucrier et tasses de café à la vanille».

Il fait mine d'apprécier et remercie. Tout aurait été parfait si la petite cuiller, avant cela, n'avait pas été en contact avec du piment... Le hasard a voulu qu'elle lui échoit. Mais il n'a pas bronché (p. 68).

No comment. La malveillante belle-mère a plus d'un tour dans son sac. Le juste retour des choses se fait attendre, mais l'heure de la revanche sonne après le mariage:

Et, sur le parvis, à la sortie du cortège, j'apostrophe Antoinette: «Vieux fourneau!» Je lui ai fait grâce d'une «Vieille Cale!» Cela n'aurait pas été de trop pour décaler l'événement de son «bateau de grand-mère!» Que de temps perdu à cause de cette baba Yaga! Le voici enfin le vrai jour de la Saint-Georges! Vieille Mamelouka! Tchétchéne!

Le titre ironiquement décerné à «la reine Antoinette» et sa transfiguration en «magicienne» dispensatrice du «philtre de méchanceté» (p. 177) participent pleinement de la fantaisie burlesque: un échange se produit entre les catégories du quotidien et l'univers du conte. Loin de s'enliser dans les griefs privés ou dans les regrets inutiles, la fiction entre en résonance avec l'univers enfantin, mi-russe, mi-créole de l'enfant-poète. Le conte moderne s'est épicé d'une touche de burlesque – parce qu'il met en scène un mauvais tour et un règlement de comptes privés, les coups bas de mémé Antoinette, surnommée «Nénette» ou «Piment-l'Enfer» (p. 176). Quant au quotidien, il s'allège en basculant dans le merveilleux. On ne nous explique pas les motifs d'un refus révoltant, mais on nous renvoie à d'autres histoires de jalousie féminine, *Blanche-Neige* ou la *Belle au Bois dormant*. Le pathétique, lié à l'amour impossible et à cette épreuve, ne prendra tout son relief qu'avec la mort prématurée du jeune époux. Le féérique transfigure le quotidien, notamment dans la scène où le comte évoque des «lutins» (p. 185) accourant sur la pointe des pieds. Il traduit à l'égard de tout ce qui advient une bienveillance, un émerveillement qui mettent le lecteur en joie et lui procurent un incomparable apaisement.

L'hermétisme du savant roème est compensé par ces personnages pittoresques et par la complicité qui se noue avec le poète. La filiation avec Rabelais, qui alliait érudition et pantagruélisme pour le bonheur des lecteurs bénévoles, semble s'imposer une fois de plus. Dans ce parcours initiatique et allégorique à la manière de John Bunyan, le lecteur est en joyeuse compagnie. Ce que l'on partage en route, ce sont les effets surprenants de la parodie. Les amoureux roucoulent sur un air connu: «Moi, je ris de te voir si belle en ce miroir».

Merwart, l'oiseau Guéorgui envolé, se lamente sur la disparition de son «agneau d'abattoir» (p. 238), version bouchère de l'agneau mystique ou du bouc émissaire. Guéorgui, en pleine agonie, reprend à son compte la plainte de Rutebeuf, chantée par Georges Moustaki et librement adaptée par Léo Ferré: «À propos, les toubibs et compagnie, que sont-ils devenus? Que sont mes amis devenus? Je n'ai pas encore la berlué» (pp. 234-235).

Les clichés reprennent sens et vie, et regagnent ce sel poétique qui se dépose à fleur de jour; une «journée "à marquer d'une pierre couleur d'arc-en-ciel"» (p. 87) sensibilise le lecteur à l'émerveillement d'instantanés uniques et simples.

Boris Gamaleya inclut dans l'œuvre sa propre poésie et sa pro-

pre critique. Lorsque l'auteur se met en scène, ou avance un commentaire de son style, il le fait presque toujours dans un but d'auto-dérision. Cette dernière contribue, comme les jeux parodiques, comme les photographies familiales insérées à la fin du roème, à un rapprochement du poète avec le lecteur: «C'est quoi? un nouveau jeu de cache-cache? Un choco au coco? C'est qui? un nouvel exilé qui vient vous remplacer?» (p. 236).

Lorsque retentit la question de Merwart, à propos d'un patronyme russe, le gouverneur donne franchement l'impression de retomber en enfance. Mais son incompréhension à l'égard de la culture russe reflète celle de la plupart des lecteurs. Son air ahuri dédramatise la difficulté supplémentaire que constitue le bi- ou plurilinguisme du personnage principal pour le lecteur non russisant. La dédramatisation de l'acte de lecture est une façon de prendre ses distances à l'égard de l'œuvre et du héros:

Guéorgui: Avant d'opérer parmi les réfugiés pour le compte des chacals bolchéviques, c'était un officier de l'Empire [...]. Un être exécration et répugnant! Mourzamietski, c'était son nom, Roufime Eksakoustodianovitch Moursamietski dit le Mongol...

Merwart: Un nom oulala à coucher dehors! Comment tu fais pour le retenir? (p. 233).

Gamaleya peut oser une note d'autodérision à l'égard des noms russes, en raison de sa double identité. Le roman est savant, difficile, mais le second degré déjoue tout soupçon de pédanterie,¹⁸ le poète ne cesse, devant la critique, de se lancer à lui-même des piques bien senties. Le poète est un demiurge mais se trouve, à l'image de Dieu lui-même, légèrement fêlé, comme l'indiquent des expressions telles que «zinzin les possibles» (p. 61) ou «Qui nous écrit? Mystère! un auteur dingue?» (p. 32). Car il adopte envers lui-même le point de vue rebelle de personnages en mal d'émancipation.

L'auteur lui-même cultive dérapages et chutes, à l'image de Merwart, qui décide de donner un «ton moqueur et dérapant» à son entretien avec Guéorgui. La traduction d'un mouvement de paupière fait basculer le dialogue dans le subliminal, au cœur d'une sous-conversation incongruement montée en épingle. Après un hymne à Klara, à Dieu, à la musique, le recueillement et la rêverie du lecteur sont interrompus par un cri: «Hilarion». La vie et la prose

¹⁸ Le lexique, procuré par le poète lui-même à la fin de ses œuvres, fait échec à l'hermétisme. Il est une invitation à entrer dans son univers.

frappent au carreau, et le lecteur sursaute. Le prénom marque la chute du lyrisme sacramental dans le trivial:

Hilarion va-t-il prononcer très fort cette phrase de son homélie?
«... On ne met pas le vin nouveau, c'est-à-dire la doctrine de la grâce, dans de vieilles outres... Pour un nouvel enseignement, il faut des outres neuves, un nouveau peuple...»

Les oies de l'Ukraine vont-elles acquiescer: go go go?
Rien de tel... L'appel visait le garçon de cour pour qu'il repasse au plus vite un couteau (p. 103).

La chute de la poésie dans la prose est une façon d'alléger la solennité un peu funèbre de l'hymne à la gloire paternelle, à un amour romantique, à la famille décimée du tsar.

Les partitions, l'intrigue, les photos sont là pour en témoigner, la musique règne en souveraine sur l'univers du poète. Le poète affirme cette sensibilité musicale par le relief tout particulier que prend dans nombre de ses livres le ludisme sonore. Il ne craint pas, nonobstant ses ambitions romanesques, de pétrir les sons avec un bonheur non dissimulé; ce processus de régression volontaire va de pair avec la quête du passé et avec le retour à l'enfance. L'onomatopée s'offre directement à la conscience, elle propose une saisie immédiate du passé, de l'enfance, véritable bain de jouvence sonore. Le recours au folklore russe est propre à créer ce ravissement: «Et les coqs skok da skok...» (p. 73).

L'expression proverbiale russe, qui désigne le saut des coqs, enrichit les analogies entre le monde russe et le monde créole. La nature parle sans détour et, dans le livre, on entend aussi les tourterelles de la Réunion pousser leurs «kirikoukou koukarékou koukoukou» (p. 290). Les onomatopées se multiplient en plusieurs langues: le «Byk...Byk...» russe qui traduit le claquement de dents (p. 143) ou dans la langue des musiciens, qui donne le tempo d'une scène:

Vous allez vous sentir mieux que Napoléon à Sainte-Hélène...
– Doum tak doum tak ...
– Comment?
– Je regarde votre paupière faire doum tak doum tak et je pense au «vieux homme de la mer» que Simbad a enivré... [...]
– Doum tak doum tak... (pp. 42-43).

L'onomatopée, c'est l'irruption hilarante du corps et de ses défaillances, de ce qui ne se dit pas au cœur de la comédie sociale. Rien

d'étonnant à ce que soit rendu hommage au burlesque de Chaplin.¹⁹ La paupière qui tressaute donne du rythme à l'une des scènes, que le signe musical figurant sur le masque de Pouille désigne comme un air de jazz. Mi-inquiétante, mi-drôlatique, le «doum tak doum tak» est l'équivalent des pulsations cardiaques, dans les bruitages filmiques. Elle annonce la montée des tensions sociales qui se résout à la fin de la scène par une explosion et par un attentat. Le «jodeler» initial, «Ali... holi... duli... holo...» (p. 28), des deux compères sur les Alpes réunionnaises conjugue ouverture linguistique et orchestration de la voix humaine.

Le roème surfe donc sur une «vague ludique» (p. 185). Des onomatopées inspirées du folklore, au simple plaisir d'assortir les sons, puis aux joies du calembour, le glissement est insensible:

– De la raque à Cassim de Charak sans casser la baraque... cric crac! Je bois à Chère Rasade! lança Guéorgui avec enthousiasme [...] (p. 44).
– Claire - Avec qui vas-tu t'endormir? – Georges - Avec les alizés, les salazies, les azalées... (p. 153).
ni le réalisme, ni autre isthme (au sens géographique du terme (p. 15)
cygne [le volatile] des signes (le langage) p. 102).
les sombres fosses de la fausseté (p. 167).
Cahin caha Abel... (p. 239).
– Tiens... une abeille... [...] – J'en vois une deuxième... – Et moi toute une abbaye... (p. 124).

Si «l'oiseau rocambolesque aime les caramboles» (p. 55), Boris Gamaleya rivalise avec les jeux anagrammatiques chers à Alcofrybas Nasier. Les jeux d'homonymies et de paronymies se multiplient, dont certains pleins de sens, images acoustiques des parentés entre la Russie et les Hauts. La tête de chapitre intitulée «Aoul et Maoul», loin de proposer un pur jeu de signifiant, permet d'identifier un village du Caucase et un peuple des Hauts. Le rapprochement ludique entre les mots crée cette surréalité appelée par le chapitre: «Duo entre deux mondes plaidoyer pour un troisième».

Ce pouvoir de susciter des uglossies²⁰ serait nul et vain, sans l'intervention du poète, qui apparie les mots et les cultive. Une langue, en effet, «n'est là que pour nous dire avec parcimonie». Face à

¹⁹ «Un galop de Chaplin au cinéma!» (*ibid.*, p. 40). Chaplin n'hésite pas à amplifier les bruits de tuyauteries d'une dame comme il faut, qui dégustait son thé le petit doigt en l'air.

²⁰ Ou utopies par la langue.

cette insuffisance, le fécondateur de mots est un re-créditeur. Il rémunère le défaut de la langue sans aucune censure académique. Comme son nom l'indique, le genre «roème» est voué à engendrer d'autres mots-valises, un jeu auquel se livre le créateur astucieux, pour le plaisir du lecteur amusé: le tsarévitch, nous dit-on, revendra des «méformes» de l'histoire (p. 56), croisement heureux entre les «mécomptes» et les «réformes». De sympathiques anglicismes, tel le verbe «disturber», dont on perçoit bien les sous-entendus potaches, contribuent à l'enrichissement de la langue dans un esprit ludique, de même que des mots tendres («Dounaï»: chérie, p. 99), des locutions proverbiales («Vo viéki viékov!»²¹) mais surtout, d'énergiques jurons russes («Mamaï le Mongol»,²² «tchiort vozmi»²³) ou l'insulte «Ty ou minia kak bel'mo na glazou!»²⁴

Le rire gamalesque jaillit dans une connivence immédiate avec le lecteur. La parodie met au jour un fonds culturel commun, en dépit de l'exotisme du personnage principal; les figures pittoresques, l'humour du poète à l'égard de sa propre création, les jeux sonores créent un univers poétique à la fois hermétique et chaleureux. *L'Île du Tsarévitch* en témoigne, la poésie de Gamaleya a su résoudre l'un des problèmes qui s'étaient posés au surréalisme: préserver l'humanisme d'une poésie exigeante. *Le propre de l'homme* pouvait passer pour le meilleur moyen de relier la base et le sommet d'une quête dont le caractère privé fonde l'universalisme. S'ébrouant du tragique, ébouriffant l'exil et, entre autres épreuves, la longue agonie paternelle, le rire régénérateur est l'arme la plus efficace pour «buter la mort» (p. 234), pour en pulvériser l'angoisse, emportée dans l'ivresse du grand «maloya de la dérision».²⁵

La poésie de Carpanin Marimoutou est grande par son dépouillement, celle de Boris Gamaleya par son exubérance, qui va jusqu'à la truculence. Dans l'une, passion et compassion vont de pair. Le poète, impliqué dans sa chair, voit tout, mais il voit l'île d'en bas, lui qui écrit l'histoire de son peuple à la première personne du pluriel, employée massivement dans *Approches d'un cyclone absent*:

²¹ «Cent ans dans cent ans!», expression traduisant la satisfaction (pour ainsi dire, amen) (*ibid.*, p. 249). Un remerciement amical à Alisia Kergus pour ses traductions.

²² *Ibid.*, p. 210: «Va chez Mamaï» signifie «Va au diable!»

²³ «Que le diable l'emporte» (p. 292).

²⁴ *Ibid.*, p. 255: «Tu es comme la taie blanche sur mon œil!».

²⁵ «De son emui la forêt nous régénère. Jade par ouï-dire ou crayon dans les feux du soir, maloya de la dérision, à l'orée de ma mort. Hourrah! Toujours la voie la plus généreuse explose! Et tu vois passer ton propre regard...», *ibid.*, p. 146.

I
non, nous ne songions plus au retour
comme tant d'autres s'étaient perdus dans l'invisible de la mer
comme tant d'autres s'étaient raccrochés à l'ancre de la mort
enfondés dans des rêves de terre lisses
de savanes ouvertes de paysages immortels...²⁶

La poésie de Boris Gamaleya, nourrie par l'histoire et par l'actualité, se distingue pourtant par un détachement souverain. Elle ouvre plusieurs voies qui débouchent sur un apaisement et une résolution des oppositions irréductibles,²⁷ par-delà la théâtralisation des luttes passées, qui est en soi un exercice de distanciation.

Résumé. – Le parallèle entre deux des plus grands poètes réunionnais actuels met en relief l'originalité de leurs poétiques. Dans *Romans pou la tèr ek la mèr*, Carpanin Marimoutou déjoue les poncifs du paysage et de l'extériorité impassible. L'histoire et la modernité, il les dit en créole et au nom des siens, replaçant l'humain et la réalité sociale au centre d'une vision lucide que favorisent lyrisme et sensibilité. Boris Gamaleya rompt, dans *L'Île du Tsarévitch*, avec le lieu commun de la clôture insulaire. Son «rêve-langue», brassant créole, russe et français, ouvre sur un désir d'universel et sur un au-delà du monde. Inscrit dans le destin familial, l'enchantement des rencontres insolites est devenu le principe d'une création fantaisiste, qui engendre une forme de surréalité.

²⁶ La Réunion, Éditions pages libres, 1991, p. 53.

²⁷ On pense, ici, à la déclaration d'Édouard Glissant: «Cette parole éclatée, qu'est-ce qu'elle veut dire? Qu'il ne suffit pas de "comprendre" une culture pour la respecter vraiment. Pour cela, il faut accepter que cette culture vous oppose quelque chose d'irréductible et que vous intégrez cet irréductible dans votre relation à cette culture. Et le jour où les humanités auront commencé à comprendre cela, je crois que la poétique de la Relation commencera vraiment d'être mise en œuvre» (*Le chaos-monde, l'oral et l'écrit*, dans R. LUDWIG (dir.), *Écrire la «parole de nuit»*, la nouvelle littérature antillaise, Paris, Gallimard, 1994 («Folio essais»)).