

René Depestre : la terre faite chair

Katell Colin-Thébaudeau

Volume 41, numéro 2, 2005

Le corps dans les littératures francophones

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/011377ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/011377ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Colin-Thébaudeau, K. (2005). René Depestre : la terre faite chair. *Études françaises*, 41(2), 43–56. <https://doi.org/10.7202/011377ar>

Résumé de l'article

Lors de sa publication en 1988, *Hadrianna dans tous mes rêves*, du romancier haïtien René Depestre, a été plébiscité par le lectorat et les relais médiatiques français. L'engouement sans faille et sans fausse note qu'il a alors suscité sollicite aujourd'hui la curiosité du critique. À quel horizon d'attente *Hadrianna* répondait-il donc, pour obtenir un tel succès ? Quelles stratégies déployées dans l'oeuvre ont garanti au roman une telle réception ? Certes, la mythification de ce que l'auteur qualifie d'« érotisme solaire haïtien », l'exploitation outrancière du registre sensuel ont largement contribué à la réussite commerciale du roman. Pour autant, il nous semble que, par-delà l'écueil stéréotypique, la relation du narrateur au « corps glorieux » d'Hadrianna se fait l'écho d'une liaison douloureuse — et frappée d'impossible — entre l'auteur, exilé, et sa terre insulaire, à jamais perdue. La mise en oeuvre, chez Depestre, d'un langage euphorique, excessif, débridé, se fait l'outil d'un transfert et d'une sublimation. À la terre haïtienne spoliée, dégradée, et devenue inaccessible, se substitue le corps miraculeux d'Hadrianna, dont l'écrivain, grâce au pouvoir démiurgique du Verbe, peut enfin jouir sans entraves.

René Depestre : la terre faite chair

KATELL COLIN-THÉBAUDEAU

Mais il y a toujours, brûlant la gorge,
une sorte de nécessité non accomplie !
J'écris hors de ma maison, vacance terrible
[...] J'écris loin de ma maison.

ÉDOUARD GLISSANT

En 1988, le poète haïtien René Depestre publiait chez Gallimard un texte intitulé *Hadriana dans tous mes rêves*¹. Cette œuvre s'impose aujourd'hui, *a posteriori*, comme la plus convaincante et la plus aboutie des incursions de l'auteur dans le champ de l'écriture romanesque. De fait, ni le public, ni la critique, ni l'institution ne s'y étaient alors trompés. Chaleureusement accueilli par la presse parisienne, sacré Prix Renaudot l'année de sa parution, et plébiscité par les lecteurs français (avec le chiffre plus qu'honorable de 100 000 exemplaires vendus), *Hadriana dans tous mes rêves* a connu bien plus qu'un simple succès d'estime. La preuve n'est plus à faire des qualités de l'œuvre, sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir ultérieurement. Il n'en reste pas moins que cet engouement de la part du public « hexagonal » pour ce roman appartenant à la sphère haïtienne suscite une curiosité critique légitime. À quel « horizon d'attente² » répondait donc *Hadriana*, qui lui ait valu un tel retentissement dans le petit monde de la littérature « française » ?

1. René Depestre, *Hadriana dans tous mes rêves*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988. Dorénavant désigné à l'aide de la lettre (H), suivie du numéro de la page.

2. Nous empruntons l'expression à Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 50.

Quels sont les ingrédients à l'origine de ce succès, si tant est qu'ils se laissent appréhender ?

Un « public cible » ultramarin

Avant tout, notons qu'*Hadriana dans tous mes rêves* s'adresse clairement à un lectorat occidental. René Depestre veut être lu en Europe, en Amérique du Nord. Sur le plan poétique, il se donne donc les moyens de rendre possible cette rencontre du roman avec le public souhaité. Comme l'observe Léon-François Hoffmann, le lecteur non haïtien qui vient au texte a « l'impression rassurante de pénétrer et de comprendre un univers pittoresque à travers les méandres duquel l'auteur prend soin de le guider³ ». Sur le plan énonciatif, le lecteur insulaire n'est, quant à lui, ni convoqué, ni impliqué. Au contraire, le récepteur projeté, tel que l'énonciation le donne à voir, semble tout ignorer de la culture haïtienne. Il est même supposé particulièrement ignare en matière de vaudou...

« Religion des masses populaires haïtiennes⁴ », le vaudou est ici mis en scène et thématiqué sur un mode qui trahit l'intention didactique. Le lecteur est objet d'une initiation, son entrée dans le texte lui est occasion de se familiariser avec des rites et rituels que le discours marque du sceau de l'altérité. Le chapitre intitulé « Ainsi parla mon oncle Féfé », qui traite avec force détails de « l'ensemble de la question zombie » (*H*, 101), et le « Codex du faiseur de zombie ou pharmacopée zombifère » (*H*, 103) qui lui fait suite, n'ont, manifestement, d'autre fonction que de renseigner un public occidental peu coutumier des réalités vaudou. Quel besoin aurait, pour sa part, un lecteur natif de Port-au-Prince, de se voir ainsi expliquer, dans le détail, et de façon clairement pédagogique⁵, la pratique vaudouisante dans ses manifestations les plus quotidiennes ?

Si Depestre documente de la sorte son propos, c'est bien dans le but de favoriser la rencontre de l'œuvre avec un lectorat ultramarin. Plus loin, il se fait fort d'appâter ce lecteur étranger à l'île haïtienne en lui faisant miroiter les délicieux mirages de l'exotisme... Conscient de la fascination qu'exerce sur son vis-à-vis occidental la simple évocation du « zombie », l'écrivain prend soin d'égrener, au fil de son récit, maints détails évocateurs, à caractère anecdotique ou folklorique :

3. Léon-François Hoffmann, *Littérature d'Haïti*, Vanves, EDICF, 1995, p. 190.

4. Jean-Pierre Makouta-Mboukou, *Une lecture de Gouverneurs de la Rosée*, Abidjan, Nouvelles Éditions Africaines, 1987, p. 58.

5. L'ajout d'un glossaire à la fin du roman montre bien cette visée pédagogique.

Quand il y avait des doutes autour du caractère naturel ou non d'un trépas, pour éviter tout risque de zombification, il était d'usage de mettre un coutelas, un rasoir ou un pistolet dans la main du trépassé afin qu'il puisse se défendre à son retour à la vie. D'autres fois, on l'enterrait avec une pelote de fil et une aiguille sans chas afin de distraire son attention des éventuelles menées du faiseur de zombies ; ou encore on plaçait à sa portée des graines de sésame qu'il aurait à compter une à une, durant sa première nuit sous la terre. Il n'était pas rare qu'on fit injecter du formol dans les veines d'un macchabée ou qu'un membre de sa famille demandât expressément à un croque-mort de lui briser les membres, de l'étrangler ou bien de le décapiter carrément... (H, 102)

La simple présence des points de suspension témoigne de l'effet que l'énoncé est supposé produire sur celui qui reçoit l'information : la ponctuation matérialise un espace vide que viendra combler l'effroi gourmand d'un lecteur cartésien, la typographie aménage le lieu où pourra se lover la subtile complicité qui régit les échanges entre un auteur dispensateur du sens, et un lecteur qui en reçoit, benoîtement, les dividendes.

La tentation de l'auto-exotisme⁶

Le processus est connu, presque inévitable, qui érige en objet de convoitise et de curiosité ce qui fait la spécificité d'un peuple, le singularise et le signale comme unique et irremplaçable dans le chant du monde. Et Depestre n'est pas loin, dans sa démarche d'écriture et de composition, de tomber tête baissée dans les poncifs de l'exotisme facile. À plusieurs reprises, la prose d'*Hadriana* flirte dangereusement avec une rhétorique d'instituteur, et n'échappe que de peu au credo du *Petit vaudou en dix leçons* ou d'un *Guide du vaudou illustré* — tel qu'on le rédigerait à l'intention d'un public occidental qui, depuis que Dieu est mort, se cherche d'autres chapelles. Mais l'écrivain fait plus. Craignant, peut-être, que le registre du vaudou ne suffise à lui garantir l'adhésion et l'intérêt du lecteur, il adjoint à cette thématique mystique deux ingrédients indispensables dans le baroque créole⁷. D'une part, le motif de la transe carnavalesque, ce paroxysme festif et débridé qu'est le

6. Nous reprenons cette expression au titre d'un ouvrage de Nathalie Schon, *L'auto-exotisme*, Paris, Karthala, 2003.

7. Expression qui tient de la litote. Voir les liens établis par Claudette Sarlet entre l'esthétique baroque et le Nouveau-Monde, dans son article « Nouveau baroque : baroque universel? », dans Jean Cléo Godin (dir.), *Nouvelles écritures francophones. Vers un nouveau baroque?* Montréal, PUM, 2001, p. 13-25.

« temps du masque » (H, 63), tel qu'on l'expérimente dans l'Amérique des plantations ; de l'autre, la figure de la « femme-jardin » à l'haïtienne, laquelle empreint le texte d'une ambiance hautement érotique, qui la nimbe comme une aura. Vaudou, carnaval et érotisme se font les obliques de ce sommet qu'est l'œuvre⁸.

Cette juxtaposition de motifs quelque peu racoleurs a certainement contribué au succès du roman. Ce qui est intéressant, c'est que René Depestre semble avoir conscience des critiques auxquelles il s'expose en proposant de l'homme insulaire, du tempérament caraïbe, cette image (très orientée) d'un être voué à la danse, à l'amour charnel et à la transe mystique. Soucieux de parer aux reproches, il accompagne donc sa pratique romanesque de textes théoriques et réflexifs, dont la fonction consiste précisément à revendiquer pour ses prises de position formelles le sceau de la légitimité. Ses écrits théoriques — tels *Bonjour et adieu à la négritude*⁹ ou *Le métier à métisser*¹⁰ — lui sont autant d'occasions de justifier, sur un mode conceptuel, son recours à des thématiques prêtant le flanc à des accusations de velléités promotionnelles.

C'est, d'abord, à l'esthétique du réalisme merveilleux, initialement élaborée par Alejo Carpentier¹¹ et reprise par Jacques-Stephen Alexis en 1956 lors du premier Congrès des écrivains et artistes noirs à Paris¹², que Depestre rattache sa propre pratique¹³. Plus loin, ayant à cœur de charger de sens les motifs qui lui sont chers, il entreprend de les formaliser, en les soumettant à l'analyse. Le carnaval, au-delà de sa dimension visuelle, et de la jouissance lexicale qu'il procure à celui qui prend en charge sa description (H, 59-63), se fait ainsi, dans le discours auctorial, expression ponctuelle et délimitée dans le temps de cette

[...] *carnavalisation de l'Histoire* par laquelle s'expriment souvent les mœurs politiques du pays, comme si, après leur fantastique libération du système colonial, les Haïtiens passaient le meilleur de leur temps à tourner en déri-

8. Qu'on nous pardonne cette paraphrase d'un extrait des *Matinaux*, de René Char : « L'essaïm, l'éclair et l'anathème, trois obliques d'un même sommet. », section XVII du poème « Rougeur des matinaux », dans René Char, *Les Matinaux*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1950, p. 79.

9. René Depestre, *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Robert Laffont, 1980.

10. René Depestre, *Le métier à métisser*, Paris, Stock, 1998.

11. Alejo Carpentier a rédigé au retour d'un séjour en Haïti ce texte intitulé « Le réel merveilleux américain », placé en introduction au *Royaume de ce monde*, Paris, Gallimard, 1974.

12. Jacques-Stephen Alexis, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence africaine*, 1956, n^{os} 8-10, p. 245-271.

13. Voir René Depestre, « Le réel merveilleux haïtien » (chapitre 4 de *Bonjour et adieu à la négritude*, *op. cit.*, p. 236).

sion l'État de droit, les règles de la démocratie et les institutions de la société civile inventées par les anciens maîtres blancs¹⁴...

Le personnage du zombie, par-delà son fort potentiel romanesque, devient une « définition onirique, magico-onirique, de l'état dans lequel l'esclavage avait jeté l'homme africain déporté aux Amériques » dont « [l']équivalent, en philosophie, notamment dans la philosophie de Hegel, s'appelle *aliénation*¹⁵ ».

Non content de soutenir son propos dans des essais publiés à des fins métatextuelles, l'auteur va jusqu'à aménager, au cœur même du roman, des espaces lui permettant de développer ses thèses. Ainsi, dans le chapitre intitulé « Prolégomènes à un essai sans lendemain » (*H*, 134), l'écrivain multiplie les digressions théoriques sur le thème de la zombification, et présente la figure du zombie comme une incarnation du *sous-nègre*, c'est-à-dire d'une « personnalité en pièces détachées, sans souvenirs ni vision du futur, sans besoins ni rêves, sans racines pour porter des fruits ni de bonnes couilles pour bander¹⁶ ».

Ce procédé, consistant à mêler praxis romanesque et développements théoriques, est risqué sur le plan diégétique : il met le « contrat de lecture¹⁷ » en péril. Pour se prémunir contre d'éventuelles conséquences négatives, Depestre, tout en cédant à son impérieux besoin de mêler le discours pseudo-scientifique à la prose romanesque, a recours à l'auto-parodie. Se substituant à la critique qui ne manquera pas de donner de la voix, il préfère être le premier à en rire, autofustigeant en notre lieu et place son « jargon pseudo-sartrien, empêtré dans [un] tiers-mondisme farfelu et revanchard » (*H*, 143). Et de dénigrer, sur le mode de l'autodérision, ses « propositions faussement férues de mythologie et de sociologie de la décolonisation » (*H*, 143), ultime pirouette d'un auteur qui se laisse aller à dire, tout en feignant, après-coup, de désamorcer la portée de son propos.

Érotisme complaisant ou « réel merveilleux féminin » ?

Mais, c'est peut-être dans son traitement du corps féminin, dans sa propulsion frénétique à puiser dans le registre de l'érotique, du sensuel, que Depestre s'expose le plus à la critique. Comment, en effet, échapper

14. René Depestre, *Le métier à métisser*, op. cit., p. 149.

15. *Ibid.*, p. 168.

16. *Ibid.*, p. 142.

17. Nous reprenons à Philippe Lejeune sa terminologie dans *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 [1975], p. 8.

aux pièges du stéréotype lorsqu'on place au cœur du texte, comme le fait Depestre, l'image d'un homme des îles féru de sexe et grand prêtre du coït orgiaque? L'auteur pourtant s'en défend, qui promet sans relâche le bien-fondé de cette option esthétique, désignée comme une pratique consciente et épanouie de ce qu'il qualifie d'*érotisme solaire* à l'haïtienne. Nombreux sont les textes dans lesquels il affirme et répète avoir voulu, « dans le cadre général du merveilleux américain, haïtien, [l'élargissement] de cette notion esthétique aussi au monde érotique, d'où le *réel merveilleux féminin*¹⁸ ». Arguant qu'« aux Caraïbes, le réel merveilleux américain [...] irrigue également les choses tendrement ensoleillées de la sexualité¹⁹ », il s'efforce de justifier cette prise de position qu'une lecture même naïve, littérale, ne peut éluder. *Hadriana*, en effet, est par excellence le lieu du charnel, un texte saturé d'une corporalité exhibée, convoquée, célébrée. Le corps de l'héroïne est une fête (« Hadriana était nue de la pointe des orteils au bout des cheveux, merveilleusement nue partout. Toutefois, au-dessous du nombril sa chair de vierge tenait du prodige ! » [H, 25]). Multiples sont les corps de femme qui ne semblent venir au texte que dans le but d'une célébration par la langue de l'écrivain. Celui-ci se laisse aller à un tel hommage avec une ferveur toute mystique. En effet, sous la plume de Depestre, le sexe est fête sacrée, et le paroxysme de la transe vaudou, bien proche de l'orgasme :

Saint Jacques le Majeur (la Bréfica) dansait comme un maître. Mais on n'avait d'yeux que pour sa partenaire en robe de mariée. Sa beauté et sa grâce étaient comparables seulement à celles de la morte. Son yanvaloudos-bas était empreint d'une époustouflante sensualité : sous le voile transparent les formes nues imitaient à la perfection la course chaloupée d'un bateau de rêve. Quand elle s'arrêta de danser autour du foyer, elle enleva son voile et fit semblant de l'enflammer. Puis elle le passa lentement comme une mousseuse éponge de salut sur le cou, les seins, les fesses et les cuisses. L'ablution sacrale terminée, elle remit le voile et le maintint relevé jusqu'aux hanches pour mimer avec saint Jacques le Majeur les tours de rein d'un coït fabuleux. (H, 80)

Dionysos n'est pas loin. Le Vaudou se chante et se danse ici dans des tons très sensuels, et la foule haïtienne qui se presse aux noces funèbres d'*Hadriana* montre que le carnaval est, par excellence, le lieu du débridé, de l'exutoire : hommes déguisés en femmes, Vénus faussement callipyges, « caciques indiens [batifolant] librement avec de jeunes beautés

18. René Depestre, *op. cit.*, p. 167.

19. *Ibid.*, p. 125.

arawaks, aux seins nus», « Frères de la Côte et Chiens de mer de la reine Elisabeth [pelotant] hardiment de somptueuses fesses de négresses bambaras », l'ancien président « Alexandre Pétion, métis et républicain, embrassant [...] les cuisses somptueusement lyriques de la toute jeune Madame Récamier » (*H*, 59-63). La mascarade est propice aux licences, et Depestre se fait fort d'en communiquer les saveurs à son lecteur. Exploitant sans vergogne le registre du sexe, il met un point d'honneur à donner dans l'outré, l'invraisemblable, le délirant, par exemple quand il évoque Germaine Villaret-Joyeuse, femme à la « ribambelles de reins » (*H*, 30) et aux « trente-six orgasmes » (*H*, 31). Se revendiquant d'une inspiration puisée aux sources vives du merveilleux haïtien, Depestre s'autorise tous les caprices, nous régaland, entre autres, des aventures plus qu'osées d'un papillon détrousseur de jupons, provocateur, iconoclaste :

Il élut domicile sur l'un des fromagers de la place d'Armes. La nuit de son arrivée, il déflora pendant leur sommeil les jumelles Philisbourg et Sœur Nathalie des Anges, l'une des religieuses de l'école Sainte Rose de Lima. Il étrenna la stratégie qu'il devait, les mois suivants, porter à la perfection. Il attendait l'obscurité pour se faufiler dans les chambres. Il se dissimulait sous les lits. Une fois sa proie endormie, il imprégnait l'atmosphère d'effluves aphrodisiaques. Quelques minutes après les seins faisaient sauter les boutons des chemises de nuit, les fesses rompaient l'élastique des culottes, les cuisses en flamme s'écartaient à souhait, les vagins, fascinés, réclamaient le boire et surtout le manger : Balthazar n'avait plus qu'à entrer en campagne. De superbes adolescentes, couchées vierges sous la protection du cocon familial, se réveillaient dans l'effroi, avec du sang partout, sauvagement dépuclées. (*H*, 28)

Les jouissances sont extrêmes, les sensations démesurées, le poète ne craint pas le désaveu du lecteur. Au pays du réel merveilleux l'emphase est de mise, toutes les images permises, y compris les plus enflées :

Lolita Philisbourg eut le sentiment que c'était sa propre entaille douce, dilatée à la mesure du ciel au-dessus du golfe, qui attrapait avec violence le reste de son corps. Sa sœur Klariklé sentit son tunnel d'amour s'ouvrir sous elle comme une trappe de départ tandis que son propre père lui soufflait à l'oreille qu'elle n'aurait pas dû oublier son parachute à la maison. Sœur Nathalie des Anges vit sa très catholique grotte-à-papa-Bon-Dieu le disputer en impétuosité aux vagues écumantes qui bouillonnaient à la surface de la mer. Telle était la carte de visite que Balthazar Granchiré laissait dans les draps. (*H*, 29)

Comment ne pas noter ici la jouissance terminologique, la frénésie lexicale, qui emportent l'auteur lorsqu'il entreprend de nommer les

corps, féminins ou masculins, dans leurs parties les plus intimes? Depestre s'adonne à la nomination licencieuse avec un esprit ludique et une inventivité extraordinaire. Il joue des mots avec délectation et humour, usant ainsi, en quelques lignes, de sept images distinctes et chamarrées pour désigner un seul objet : le sexe du papillon enchanté et pourfendeur de vierges. L'organe magique se fait « levier bandant », « maudit ressort d'horloge », « clef de bite à répétition », « braguettes magique », « papa-villebrequin à tête chercheuse de cauchemar », « satan de phallus », « zozo zombificateur » (*H*, 27)! En la matière, Depestre ne se refuse rien, puisant allègrement dans tous les champs lexicaux, qu'ils relèvent du végétal, du minéral, du mécanique, de l'alimentaire, etc., sans restriction ni préférence. Il fait feu de tous mots.

Les mots (maux) de l'exil

Mais il ne saurait être question d'en rester à ce premier mouvement de l'analyse, et de ne voir dans *Hadriana* — conformément aux prescriptions distillées par l'appareil métatextuel mis en place par Depestre — qu'un exercice de style particulièrement réussi et une mise en pratique du concept d'« érotisme solaire ». Mise à distance, objectivée, l'esthétique baroque mise en œuvre par Depestre, à grands renforts d'exubérance linguistique et d'euphorie rhétorique, en vient bientôt à indisposer le lecteur critique, suscitant en lui une curiosité bien légitime quant à ce que peut cacher une logorrhée à ce point débridée. Qu'est-ce qui se dissimule derrière ce chant extatique? Peut-on à la fois ressortir d'une île en souffrance telle qu'Haïti et ne vouer sa praxis littéraire qu'à une louange emportée des plaisirs et des corps? N'y a-t-il pas là un hiatus, un paradoxe?

Depestre, ne l'oublions pas, écrit loin de son île, il est de ceux qui habillent de mots un exil qui ne connaîtra pas de fin. Chassé de Port-au-Prince en 1959 par les sbires de Duvalier, dont il dénonçait la « négritude totalitaire²⁰ », il n'a plus jamais regagné son pays natal et est actuellement domicilié en France, dans l'Aude, où il coule une tranquille retraite. Un documentaire réalisé par Jean-Daniel Lafond, *Haïti dans tous nos rêves*, donne à René Depestre, l'occasion de se prononcer sur les liens qui l'unissent encore à l'île haïtienne. Il en ressort qu'il n'y retournerait à aucun prix. Face à l'insistance manifestée par sa nièce Michaëlle Jean, qui dirige l'entrevue et l'encourage à répondre favora-

20. Léon-François Hoffmann, *op. cit.*, p. 203.

blement à une invitation du président Aristide, Depestre se laisse même aller à un mouvement de colère incontrôlé, qui semble incontrôlable. Ce qui se joue ici est loin d'être anodin. On ne peut, en effet, soupçonner René Depestre, militant de la première heure, compagnon de route des républiques populaires d'Amérique latine et homme de terrain, de craindre pour sa vie en retournant en Haïti. Il y serait fort probablement accueilli en héros, en gloire nationale, comme tous ceux qui portèrent dans l'ailleurs la parole des enfants de Toussaint. La cause de sa réticence — voire, de son blocage — est ailleurs. Ce que risque l'écrivain, s'il devait rallier le terreau qui lui tint lieu de matrice, est plus angoissant encore que la mort : il s'exposerait, en retournant, à perdre sa muse, à voir se dissoudre comme le sel dans l'eau la ferveur de toute son inspiration, la source fragile de son processus de création. En effet, Depestre affirme n'écrire, où qu'il soit, qu'en se projetant mentalement sur le balcon de bois de sa maison de Jacmel, petit bourg haïtien où il passa son enfance : le miracle de l'écriture, dit-il, ne se produit que s'il parvient à se transporter sur cet observatoire enraciné dans le passé. La rédaction d'*Hadriana* n'a pas échappé à cette règle : un clin d'œil à forte connotation métatextuelle, placé dès les premières pages du texte, témoigne ainsi de la genèse du processus d'écriture :

Les jours fériés, aux heures les plus torrides de l'après-midi, j'emmenais mon chagrin prendre le frais au balcon de la maison de bois. Je guettais l'incident qui mettrait mon imagination sur quelque piste du surréalisme quotidien. (*H*, 17)

Ce besoin éprouvé par l'auteur de se projeter en terre haïtienne avant de tracer sur le papier le moindre mot tient à une raison bien simple. Le mouvement d'exil — qui s'est fait émigration sans espoir de retour —, a figé la terre haïtienne. Objet d'un désir auquel il a fallu renoncer, perdue pour les sens, elle s'est faite virtuelle. Son double métaphorique ne ressort plus que de l'univers mental de l'écrivain, lequel, dans sa pratique littéraire, compense l'exil réel par un réenracinement imaginaire. Le Jacmel idéal où Depestre puise la source de toute fiction, de toute parole, est comme suspendu, fantasmatique (fantomatique). Ancré pour toujours dans les années 1930, les années d'enfance du petit René, il est devenu lieu de discours. L'espace réel s'est fait espace textuel. Il lui faut s'y projeter sans cesse, pour que le verbe soit, pour que le discours s'informe. Et l'écrivain éprouve, pour ces années fastes d'avant la mi-siècle, une nostalgie puissante, inconsolable, au point de se permettre d'insérer dans le roman un article du *Monde*, publié en 1972, intitulé

« Lettre de Jacmel²¹ », qui rend hommage à ce bourg qui eut son heure de gloire :

Il était bien le premier, en un quart de siècle, à évoquer, au-delà des images rebattues de la petite cité qui se mourait de solitude, le destin de port entreprenant, allègre, prospère, étincelant de civilité, qui avait encore été le sien, à la fin de mon adolescence, au temps d'Hadriana Siloé [...] (*H*, 120)

L'évocation du Jacmel passé — disparu —, lieu de sa naissance et de sa jeunesse, est la seule qui lui soit tolérable, audible. Du Jacmel dégradé par les années Duvalier, Depestre ne veut rien savoir. Du Jacmel qui agonise outre-Atlantique, il ne saurait être question. Confronter, dans la réalité, par un « retour au pays natal », le Jacmel de l'enfance et celui d'une fin de siècle apocalyptique pourrait lui être fatal, en tant qu'artiste. Si, selon Foucault, « l'absence est le lieu premier du discours²² », pour Depestre, il en est aussi la condition *sine qua non*. Comblant la vacuité laissée par l'île dérobée, en retournant sur ses traces, se paierait au prix fort : celui du silence de l'écrivain.

L'île réincarnée

Ce vide laissé dans l'œuvre par la terre maternelle est une parole en creux, qu'il importe de remplir, de combler. Comme le souligne Joëlle Vitiello, la démarche d'écriture de l'auteur issu de la diaspora haïtienne naît précisément du manque, de ce « rapport déchirant à l'île originelle²³ », terre absente dans les faits et présente à l'imaginaire. Cette île que l'écrivain voudrait encore faire sienne, mais qui lui échappe, c'est en la faisant femme dans le texte qu'il lui redevient loisible de la posséder. Car l'exil est impuissance, et l'incapacité absolue à retourner sur les lieux du désir est un déni de virilité, un aveu stérile. Il reste à l'auteur, pour reconquérir son île, à la matérialiser dans le texte et à en jouir avec son verbe, d'une langue exaltée, qui convoque l'absente et en pénètre les suc. L'excès de charnel dans *Hadriana*, cette corporalité obsédante, omniprésente, en est une marque. Le personnage d'Hadriana incarne avec ostentation l'île caraïbe. Patrick, le personnage-narrateur,

21. Claude Kiejman, *Lettre de Jacmel*, *Le Monde*, avril 1972.

22. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans *Dits et Écrits*, t. 1, Paris, Gallimard, 1995, p. 790.

23. Joëlle Vitiello, « Poétiques haïtiennes-québécoises : Dany Laferrrière, Émile Ollivier, Gérard Étienne », dans Pierre Laurette et Hans-Georges Ruprecht (dir.), *Poétiques et imaginaires : francopolyphonie des Amériques*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 350.

lui-même soumis aux errances qui sont le lot des exilés, ne souffre-t-il pas du « mal d'Hadriana » (*H*, 117), comme d'autres s'étiolent en proie au mal du pays ? Du « H » qui prélude au prénom de la femme comme au nom de la terre, à sa dimension syncrétique qui la voit, « jeune fille française, fille de polytechnicien et de normalienne²⁴ » allier les charmes de la France mythique aux attraits d'une fée créole, tout le personnage d'Hadriana la prédispose à incarner l'espace haïtien dans l'imaginaire de l'auteur. De fait, sous la plume de Depestre — qui ne veut se souvenir que d'un passé depuis longtemps révolu —, cette Haïti faite femme échappe aux outrages du temps. Adolescente zombifiée, elle échappe symboliquement à la vieillesse. Et, de fait, quand elle réapparaît quelques années plus tard, son apparence physique est un sujet pudiquement évacué par le récit, car Hadriana ne saurait vieillir. On notera d'ailleurs, dans les romans de René Depestre, une propension indiscutable à ne chanter que les corps adolescents²⁵, litanie sculpturale qui résonne comme un refus obstiné de faire son entrée dans l'âge adulte. Hadriana réifiée (réduite à l'état de matériau humain par un sorcier sans vergogne, comme le peuple haïtien sous la coupe des Duvalier) sera déifiée. La fiction a ce pouvoir. Devenue Simbi-la-Source, déesse aquatique, elle échappera au désastre, quand Haïti réelle n'a pas eu cette chance.

Derrière ce recours, plus que récurrent, au registre de l'érotisme et du chant des corps, il faut voir à l'œuvre le désir de l'auteur qui, s'avancant masqué, procède à une reterritorialisation par l'imaginaire, substituant la femme possédée à l'île désertée. Le réel, qui oppose à sa volonté de puissance une fin de non-recevoir, cède le pas à la fiction, où le verbe est outil de possession symbolique et de jouissance euphorique. Le militant, le guerrier, le politique, désarmé devant l'écrivain, qui trouve dans ses propres stratégies matière à compensation. S'il argue qu'Éros l'emporte finalement sur Thanatos²⁶, c'est au risque d'être le jouet de sa propre création, démiurge oublieux de ce que le texte n'est que simulacre. Dans les faits, Thanatos a, de longue date, étendu son voile sur l'Éros haïtien, et la mort est à l'œuvre dans l'île, qui fait le chant grinçant. Mais, depuis la sphère de son imaginaire, le poète n'en a cure. Il s'efforce plutôt de réconcilier le monde des hommes et celui du texte, mettant subrepticement en contact dans l'œuvre un article de

24. René Depestre, *op. cit.*, p. 170.

25. Voir, du même auteur, *Alléluia pour une femme jardin*, Paris, Gallimard, 1981 et *Éros dans un train chinois*, Paris, Gallimard, 1990.

26. René Depestre, *Le métier à métisser*, *op. cit.*, p. 127.

presse authentique et une interview imaginaire (*H*, 129), qui comblerait les creux dont la triste réalité s'afflige. Aveuglement qui a ses limites, ainsi qu'en témoigne le titre du roman, tendrement lucide. Haïti-Hadriana n'est « calme, luxe et volupté » que dans le champ de la fiction, autant dire dans celui du rêve...

Le roman de la performance sexuelle et textuelle

Il n'en reste pas moins que René Depestre déploie, dans la sphère où il lui est encore possible d'agir, soit à l'échelle textuelle, une maestria et un allant remarquables. Si les chants les plus désespérés sont aussi les plus beaux, l'affliction de l'auteur — dont il n'est pas lieu de douter — se masque ici derrière une pratique du texte résolument acrobatique. Incarnation verbale d'un manque dont il importe d'apaiser le caractère lancinant, cette Hadriana-Haïti qu'il faut reconquérir et posséder ne sera emportée que de haute lutte. À ses pieds il convient de déposer un hommage convaincant. Depestre s'y attache, qui déploie mille ruses pour faire de son roman un artefact polyphonique, véritable toile qui capture et captive en toute douceur la belle projetée à grands renforts de mots. Par un effet de miroir, son discours sur le sexe, libéré, débridé, insoucieux de toute contrainte et de toute inhibition, trouve son écho dans sa pratique textuelle, libre elle aussi, ludique, osée, insolente. Anne Marty met pour sa part cette liberté de ton et de traitement du romanesque propre aux auteurs de la diaspora haïtienne sur le compte de leur statut d'exilés, statut qui entraîne selon elle la « libération de la fonction imaginaire et l'évacuation des contraintes morales ou psychologiques entretenues par le milieu social et politique²⁷ ». L'hétérogénéité est la règle qui semble régir le texte. Sur le plan scriptural, comme en amour — au profond des draps, dans l'intimité des alcôves —, tous les coups sont permis. L'énonciation sera donc à l'image de l'énoncé, la poétique oscillant entre coït et chaos. On citera le cas des insertions, nombreuses, impudentes, qui se moquent des exigences diégétiques et poursuivent leurs propres fins. Extraits de journaux (*La Gazette du Sud-Ouest*, *Le Monde*), texte de faire-part de mariage, article de code civil, lettre personnelle, épitaphes tombales et allocutions mortuaires, transcription d'un chant de mambo et parodie d'une prière, oraison latine, etc., les incursions intertextuelles sont multiples, qui ouvrent le texte à

27. Anne Marty, *Haïti en littérature*, Paris, Flèche du temps/Maisonneuve et Larose, 2000, p. 32.

plusieurs niveaux de lecture. Les voix se mêlent : celles de Patrick, de sa mère, d'Hadriana, qui s'imposent au mode direct, mais bien d'autres affluent, sous forme de témoignages rapportés (Alina Oriol, la veuve Siloé), de contes tirés (Scylla Syllabaire), de confessions recueillies (Gédéon Armantus) ou par le rapport de rêves interposés (le Nègre surveillant les *petits bons anges*). La cacophonie n'est pas loin — *cacographie* dirait plutôt Roland Barthes²⁸ — et tout l'art de l'auteur consiste précisément à jouer les équilibristes au-dessus de la mêlée, exercice périlleux dont le lecteur doit se rendre complice.

Cette dimension de « performance » textuelle est renforcée encore par la construction du roman sur un mode cyclique, sous forme d'un récit qui se « mord la queue » : la pseudo-mort d'Hadriana, racontée d'abord par Patrick, dans le premier mouvement, est à nouveau mise en texte au troisième mouvement, mais depuis le point de vue cette fois-ci de la jeune fille elle-même. Cette façon de contraindre le lecteur à s'entendre raconter deux fois des événements identiques est un pari risqué, l'ennui pourrait en être la solde. Mais l'écueil est évité par le poète, à grands renforts de trouvailles lexicales, de prouesses discursives.

Restera cette verve étincelante, qui donne à la prose déployée dans *Hadriana* une acuité que l'on ne retrouve pas dans les autres écrits du poète. La veine de l'« érotisme à l'haïtienne » sera ultérieurement exploitée par divers représentants de la diaspora littéraire insulaire, d'Alix Renaud à Dany Laferrière, mais sous une forme qu'on dirait dégradée — entendez prosaïque, loin de la projection symbolique qui fait le charme envoûtant d'*Hadriana dans tous mes rêves*. Et, de fait, il apparaît clairement que ce qui rend l'auteur d'*Hadriana* si proluxe, c'est d'abord la valeur inusitée de ce qui est mis en jeu dans cet élan vers l'espace du texte. Depestre vise la fusion avec un monde perdu à jamais dans les faits, mais toujours accessible par la voie de la pratique poétique. Derrière l'érotisme joyeux de celui qui se dit « homme solaire » et se souvient avec flamme et malice, sous l'œil attendri des journalistes, de son premier coït²⁹, se dresse l'effort désespéré d'un sans-terre auquel il ne reste que la ressource du discours pour soumettre l'objet de son désir, lequel toujours se dérobe. La terre se fait chair. Et de laisser au lecteur la meilleure part : celle du plaisir sans effort, solitaire, et gratuit, qu'il se trouve à recevoir le fruit des déambulations fantasmatiques d'un « géolibertin » révolté par le monde et sauvé par les femmes :

28. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 143.

29. René Depestre, *op. cit.*, p. 119.

Elles devinrent mes hémisphères Nord et Sud. Elles étaient la marée montante de la vie. Elles étaient le nombril électrique de la terre, le grand influx nerveux qui protège le soleil, la lune, les saisons et les récoltes. Le bien, le juste, l'idéal, le vrai, le beau et le bon, le singulier et l'universel, de même que tous les autres concepts abstraits du jour et de la nuit, une fois mis dans la position horizontale, devenaient concrets comme un sein, une bouche, un ventre, ou un grand cri glorieux de jeune femme qui jouit³⁰.

30. Voir « Mémoires du géolibertinage », dans René Depestre, *Alléluia pour une femme jardin*, *op. cit.*, p. 121.