

2m11.2922.9

Université de Montréal

Représentations et fonctions du personnage féminin dans *Alléluia pour une femme-jardin* de René Depestre

par

Isabelle Ste-Marie

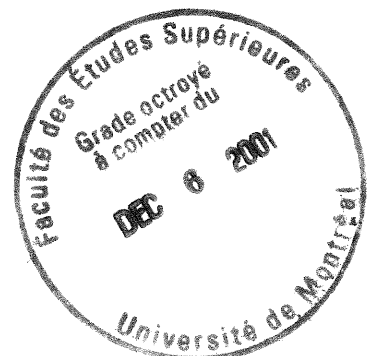
Département d'Études Françaises

Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M. A.)
en Études Françaises

Août 2001

© Isabelle Ste-Marie, 2001



PQ

35

U54

2001

V.023

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**Représentations et fonctions du personnage féminin dans *Alléluia pour une
femme-jardin* de René Depestre**

présenté par :

Isabelle Ste-Marie

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur : Josias Semujanga
Directrice de recherche : Christiane Ndiaye
Membre du jury : Gilles Dupuis

Mémoire accepté le : _____

SOMMAIRE

Le présent mémoire analyse les représentations et fonctions du personnage féminin dans les dix nouvelles érotiques du recueil *Alléluia pour une femme-jardin*, écrit par l'auteur haïtien René Depestre. Il existe une première version de l'œuvre publiée en 1973. Cependant, la deuxième version remaniée et rééditée en 1981 a été privilégiée pour cette recherche.

L'introduction dresse un bref bilan de l'histoire littéraire haïtienne et inscrit René Depestre dans ce parcours. La prose érotique de cet auteur se heurte à une critique littéraire l'accusant de véhiculer des stéréotypes machistes, coloniaux, folkloriques tant dans la construction des personnages que la mise en place des lieux. En contrepartie, plusieurs angles de recherche abordés dans le mémoire remettent en question ces interprétations réductrices et exposent comment les textes à l'étude transmettent au contraire, par l'intermédiaire du personnage féminin, un point de vue contestataire et original sur le monde et ses actants.

Le mémoire s'articule en quatre chapitres. Le premier chapitre expose les particularités inhérentes à l'univers érotique créé par René Depestre dans ses nouvelles. De là, certaines similitudes et distinctions sont établies par rapport aux littératures érotiques occidentale et antillaise. L'analyse permet aussi de cerner les différentes représentations de la femme-jardin, figure centrale de la recherche. Le second chapitre, plus substantiel, s'appuie sur un procédé d'écriture théorisé par Mikhaïl Bakhtine : le carnivalesque. Tant chez le personnage féminin que masculin, le rabaissement (au sens carnivalesque) joue un rôle essentiel dans la représentation des corps, dans la contestation de l'ordre établi, dans la relation qui se crée entre tous les êtres vivants (hommes, femmes, animaux, nature). Cette lecture révèle combien la femme appréhende la vie en accord avec elle-même et en harmonie avec le monde qui l'entoure, plus efficacement que le personnage masculin. Le troisième chapitre fait appel à la théorie du réalisme merveilleux pour, tout d'abord, en rappeler l'essence selon Jacques Stephen Alexis et ensuite l'appliquer dans la lecture des nouvelles de Depestre. L'étude des textes démontre

comment le personnage féminin sert de tremplin à l'imaginaire de l'homme et par extension, à celle de la communauté. Le quatrième et dernier chapitre, plus court, établit, citations à l'appui, que le personnage féminin refuse qu'on le confine dans un rôle d'objet sexuel muet. Par sa présence physique et surtout par sa parole, la femme se dresse contre l'abus de pouvoir, l'injustice, le racisme mais sait aussi s'intéresser en toute indépendance aux éléments simples de la vie : manger, dormir, faire l'amour.

La conclusion ouvre sur quelques avenues de recherche. Principalement, une analyse plus approfondie de l'esthétique érotique depestrienne par rapport à l'écriture érotique occidentale serait à envisager. Aussi, la possibilité d'étendre la recherche à un corpus plus large, soit *Le mâât de cocagne*, *Hadriana dans tous mes rêves* et *Éros dans un train chinois*, selon les perspectives développées dans le présent mémoire, permettrait de faire progresser, dans une certaine mesure, les études sur l'œuvre de René Depestre.

Mots clés : roman haïtien - littérature érotique - carnavalesque - réalisme merveilleux.

SUMMARY

This memoir analyses representations and functions of the female character in ten erotic short stories presented in the book *Alléluia pour une femme-jardin*, written by the Haitian author René Depestre. A first version of this book was published in 1973. However, the book's second version revised and reedited in 1981, is the preferred version used for the present research.

The introduction presents an overview of Haiti's literature history and depicts René Depestre's place in the timeline. The erotic prose of this author is judged by literature critics as a vehicle of various stereotypes (machismo, colonialism, folklorism) in characters' construction as well as the location of the action. However, research point of views in the present study challenge these reductive interpretations and expose how, on the contrary, the chosen texts are transmitting, via the female character, an original and challenging view on the world and its actors.

The memoir is structured in four chapters. The first chapter explores the particularities of René Depestre's erotic universe depicted in his short stories. After, some similarities / distinctions are established with regards to occidental and Antilles' erotic literature. The analysis also study different representations of the *femme-jardin* (woman-garden), the central theme of this research. The second chapter is based on the *carnavalesque* (carnavalesque) writing style theorized by Mikhaïl Bakhtine. The depreciation (in the *carnavalesque* sense) of the female and male characters is playing an essential role in body representations, challenges to the ruling order, and relations between living creatures (male, female, animal, nature). Depestre's short stories depict how female characters apprehend life in harmony with nature and in congruence with themselves in a more efficient way than male characters. The third chapter uses the theory of *réalisme merveilleux* (marvellous realism) to address the essence according to Jacques Stephen Alexis, and after applies it while reading Depestre's short stories. This study demonstrates how the female character is a gateway for the male imagination and, to some extension, for the community. The fourth chapter

establishes, based on text quotations, that the female character rejects the idea of being confined to the simple role of a mute sexual object. By its physical presence and speech, the female character is firmly opposed to power abuse, injustice, and racism, but is also independently interested in more simple things in life like eating, sleeping and making love.

The conclusion gives some advice on future research that can be done on the same subject. Suggestions include a thorough analysis of Depestre's erotic esthetics with regards to the occidental erotic literature. Also, extending the study to a larger corpus like *Le mât de cocagne*, *Hadriana dans tous mes rêves* and *Éros dans un train chinois*, within the perspective of this memoir, may contribute to the progress of studies on René Depestre's work.

Key words: Haitian novel - erotic literature - carnivalesque - marvellous realism

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	iii
SUMMARY	v
TABLE DES MATIÈRES	vii
REMERCIEMENTS	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE PREMIER : LES FEMMES-JARDINS	15
CHAPITRE DEUX : REPRÉSENTATIONS CARNAVALESQUES	33
CHAPITRE TROIS : DU RÉALISME MERVEILLEUX	58
CHAPITRE QUATRE : LA PAROLE DES FEMMES	77
CONCLUSION	92
BIBLIOGRAPHIE	101

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à remercier infiniment ma directrice de recherche Mme Christiane Ndiaye pour sa patience, sa simplicité et son érudition. Son admirable connaissance du sujet ne l'a pas empêchée de faire confiance à mon intelligence. Cela m'a réconfortée à plusieurs reprises tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Ensuite, je désire également exprimer mon immense gratitude à ma famille pour son soutien moral et financier.

Finalement, je dédie une pensée particulièrement tendre à mon mari qui s'est maintes fois oublié pour mieux soutenir mon ambition d'écriture. Le rêve est enfin achevé.

INTRODUCTION

RENÉ DEPESTRE : LE NOMADE ENRACINÉ

« Le nègre est un meuble ». Cette citation est tirée du *Code Noir*¹, un des premiers écrits significatifs pour les Noirs sur cette nouvelle terre d'esclavage qu'est Haïti et le reste des îles Caraïbes du XVIe au XIXe siècle. Ce texte législatif établit les règles entre esclaves et maîtres et est rédigé par les Blancs, comme la majorité des écrits de toutes catégories à cette époque. Ce n'est qu'après 1804, date de l'indépendance d'Haïti, qu'une littérature haïtienne s'écrit par d'autres que des Blancs.

Comme l'a souligné Frantz Fanon² et réitéré Marie-Dominique Le Rumeur³, l'écrivain colonisé voit son cheminement littéraire se profiler en trois étapes. Tout d'abord, « l'intellectuel haïtien doit prouver qu'il a assimilé la culture de l'occupant donc de la métropole; l'inspiration des écrivains est donc européenne »⁴. S'écrivent alors des textes qui s'inspirent des grands courants littéraires français : romantisme, réalisme, symbolisme. Ensuite, au début du XXe siècle, l'écrivain colonisé dénonce l'exotisme et parle d'Haïti. Le mouvement indigéniste s'établit. Il valorise le « souvenir du passé africain et des valeurs traditionnelles, le retour à la terre, au folklore, aux richesses indigènes »⁵. Suite à ce retour aux sources, les poètes et romanciers haïtiens, vers la moitié du XXe siècle, entreprennent une période de combat idéologique et politique dans leurs textes; « cette littérature à préoccupation sociale consist[e] à essayer de changer le monde par l'action engagée, effort qui un[it] écriture et praxis révolutionnaire »⁶, négritude et marxisme en main. Mais la fin de cette troisième étape est marquée, de 1960 à 1980, par la terreur, le deuil, la violence et le pessimisme d'une

¹ Moreau de Saint-Méry, « Le Code Noir » dans *Lois et Constitutions des colonies françaises de l'Amérique sous le vent (de 1550 à 1785)*, Paris, Quilleau, Méquignon Jeune, 1784-1790, Vol. 3, p. 87-97.

² Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, François Maspéro, 1968, p. 153-54.

³ Marie-Dominique Le Rumeur, « La littérature haïtienne actuelle », *Francofonia*, No 1, 1992, p. 143-59.

⁴ Marie-Dominique Le Rumeur, *op. cit.*, p. 144.

⁵ *Ibid.*, p. 144.

⁶ *Ibid.*, p. 145.

dictature sans cesse renouvelée en Haïti, malgré les renversements et les révolutions.

Comme d'autres critiques, Marie-Dominique Le Rumeur relève par ailleurs une émergence innovatrice dans la littérature haïtienne contemporaine, qui transcende ces trois étapes. Selon elle, « la littérature actuelle abandonne le réalisme traditionnel, s'éloigne du mouvement indigéniste et du courant didactique des années précédentes et délaisse cette vision cauchemardesque »⁷ due aux années « duvaliéristes ». Bon nombre de textes (Depestre⁸, Laferrière⁹ en tête) sont maintenant empreints d'un esprit de fête solaire, érotique, ludique. Cette nouvelle voie de création ne fait pas abstraction, toutefois, des difficultés existentielles qui perdurent en Haïti et s'ouvre aussi à celles du reste du monde. Cependant, l'érotisme, l'humour et « l'intégration à la trame, sans les expliquer, comme s'ils relevaient du vécu quotidien le plus ordinaire, des événements ou des phénomènes qui n'obéissent pas aux lois naturelles »¹⁰, c'est-à-dire l'esthétique du réalisme merveilleux, comme l'entend Léon-François Hoffmann, allègent le fardeau des protagonistes aux prises avec le vide idéologique, le racisme, l'échec.

Par devant cette filiation quelque peu réductrice, il est toutefois essentiel de tenir compte de l'héritage de l'oralité dans l'émergence de la littérature haïtienne, et plus largement, de toute la Caraïbe. La littérature orale a déjà et continue d'influer sur la littérature écrite et ce, à toutes les tranches chronologiques de sa transformation. Édouard Glissant¹¹ accorde à l'oralité une place privilégiée qui remonte de l'époque de l'esclavage et se maintient jusqu'à nos jours. Selon lui,

dans l'univers muet de la Plantation, l'expression orale, la seule possible pour les esclaves, s'organise de manière non continue. L'apparition des contes, proverbes, dictons, chansons, [...] est marquée du

⁷ *Ibid.*, p. 147.

⁸ René Depestre, *Alléluia pour une femme-jardin*, Paris, Gallimard, 1981.

⁹ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour à un nègre sans se fatiguer*, Paris, Belfond, 1985.

¹⁰ Léon-François Hoffmann, « Le roman haïtien des dix dernières années », *Notre Librairie*, No 104, janvier-mars, 1991, p. 29. La théorie du réalisme merveilleux, selon Jacques Stephen Alexis cette fois, sera abordée plus loin.

¹¹ Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.

signe de ce discontinu. [...] On n'y retrouve presque jamais la relation concrète des faits et gestes quotidiens, mais en revanche l'évocation symbolique des situations. Comme si ces textes s'efforçaient de déguiser sous le symbole, de dire en ne disant pas. [...] L'obligation de contourner la loi du silence fait partout d'elle une littérature qui ne se continue pas avec naturalité, si on peut ainsi dire, mais qui jaillit par fragments arrachés.¹²

La cruauté de l'esclavage est en effet impossible à décrire. La civilisation dite moderne issue de l'effondrement du système des Plantations engendre d'autres absurdités. Pour obéir malgré cela à une nécessité de dire, la littérature opte pour le double discours, la pluralité des versions. Ce qu'Édouard Glissant appelle la « pratique du détour » :

ainsi les littératures de la Caraïbe, qu'elles soient de langue anglaise, espagnole ou française, introduisent-elles volontiers des épaisseurs et des cassures -- comme autant de détours-- dans la matière dont elles traitent; mettant en pratique, à la manière du conte des Plantations, des procédés de redoublement, d'essoufflement, de parenthèse, d'immersion du psychologique dans le drame du devenir commun. La symbolique des situations y prévaut sur le raffinement des réalismes [...].¹³

Ce phénomène du détour s'exprime dans les littératures contemporaines, elles « ne peuvent plus être estimées des appendices exotiques aux corps littéraires français, anglais ou espagnols; elles entrent soudain, avec la force d'une tradition qu'elles se sont elles-mêmes forgée, dans la relation des cultures. »¹⁴ Mikhaïl Bakhtine évoque également ce principe de relation quand il avance que,

lorsque les langues et les cultures se sont mutuellement et activement éclairées, le langage est devenue tout différent; sa qualité même a changé: à la place du monde linguistique ptoléméen, uni, unique et clos, est apparu l'univers galiléen fait de langues multiples qui se reflètent l'une dans l'autre.¹⁵

¹² *Ibid.*, p. 82-83.

¹³ *Ibid.*, p. 85.

¹⁴ *Ibid.*, p. 85.

¹⁵ Mikhaïl Bakhtine cité par Tzevan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981, p. 28.

En effet, d'un lieu clos (la Plantation) mais d'un choc (violent) de cultures naît une parole ouverte.¹⁶

Cette réflexion sur l'Histoire littéraire haïtienne, quoique trop brève et générale, permet néanmoins de situer la vie et les œuvres de René Depestre dans ce parcours. Depestre est né à Jacmel, Haïti, en 1926¹⁷. Après une enfance aisée, la mort prématurée du père place la mère et les cinq enfants dans une situation matérielle précaire. Ses études primaires et secondaires dans des institutions catholiques sont payées avec peine par la mère. À dix-neuf ans, dès ses débuts comme poète, Depestre est un écrivain engagé, avec «un triple crédo contestataire : la négritude-debout, le brûlot surréaliste, l'idée de révolution»¹⁸. Après le succès de son premier recueil, il fonde un journal d'action poétique et politique, *La Ruche*. Les premières publications coïncident avec la venue d'André Breton en Haïti en 1946. Un numéro spécial de *La Ruche*, consacré au mouvement surréaliste, est interdit par le président Lescot. Ce scandale déclenche une grève de soutien chez les étudiants, bientôt généralisée dans toute la population. Le président est renversé mais la révolution est vite matée par un nouveau pouvoir militaire. Depestre est brièvement emprisonné, puis libéré et quitte finalement le pays.

Il étudie la politique et les lettres à Paris où il publie sa poésie et fait de nombreuses rencontres intellectuelles (Éluard, Seghers, Aragon, Tzara, Fanon, Césaire, Damas, Diop, Glissant), intimement liées à ses fréquentations communistes. Mais en raison de son activité militante pour la décolonisation, Paris s'ouvre à nouveau sur l'exil : Depestre vit alors successivement à Prague, Milan, Sao Paulo et « pour des motifs opposés, [y voit] la cage de la raison d'État se refermer brutalement sur [s]a vie »¹⁹. Il tente un retour en Haïti en 1957. Les

¹⁶ Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 89.

¹⁷ Les renseignements biographiques sont tirés de Claude Couffon, *René Depestre*, Paris, Seghers, 1986, p. 9-84 et de Etzer Depestre, *Entretiens avec René Depestre*, Port-au-Prince, Etzer Depestre, 1988, p. 37-40.

¹⁸ René Depestre, *Anthologie personnelle*, Montréal, Actes Sud, 1993, p. 9.

¹⁹ René Depestre, « Le nomade enraciné », *Qui-vive international*, No 2, 1980, p. 30.

idées politiques et sociales qu'il défend publiquement mettent sa vie en danger sous la dictature de Duvalier père. Il quitte définitivement son île natale pour Cuba l'année suivante. Étant un homme d'action et un homme de lettres, Cuba lui ouvre des horizons sur l'U. R. S. S., la Chine, le Vietnam. Plusieurs recueils de poésie et un essai jalonnent ses vingt années cubaines. La réduction de l'idéologie socialiste et de la liberté d'expression marquent malheureusement de plus en plus la vie de Depestre à Cuba.

Il accepte finalement un poste à l'UNESCO à Paris en 1978. À cette époque, sa production littéraire est toujours considérée comme engagée. Cependant, Depestre a publié en 1973 une première version d'*Alléluia pour une femme-jardin*²⁰, recueil de cinq nouvelles érotiques, ce qui semble inaugurer une orientation différente dans sa création : tout d'abord, une écriture de fiction en prose, ensuite, une nette prédominance de la veine érotique. Mais il s'agit d'une scission illusoire car il est facile de retracer par plusieurs vers écrits dans les années précédentes un courant érotique sous-jacent au discours de révolution. D'ailleurs,

c'est la révolution qui entretient chez le militant cette fureur sacrée qui se manifeste dans le *Poème à hurler sous les fenêtres de la Maison Blanche* et ces *Litanies des hommes-cyclones*, mais le poète qui aspire à la « vraie vie » n'oublie jamais l'*Oiseau-quetzal* qui crie dans son cœur ni ces magnifiques *Femmes-jardins* qui « portent des mini-soleils »²¹.

Depestre quitte l'UNESCO en 1986, prend sa retraite pour se consacrer entièrement à l'écriture et s'installe à Lézignan-Corbières.

Avec la parution du *Mât de cocagne*²² et de la deuxième édition d'*Alléluia pour une femme-jardin*²³, plusieurs notes de lecture parlent des derniers textes de

²⁰ René Depestre, *Alléluia pour une femme-jardin, récits d'amour solaire*, Ottawa, Leméac, 1973.

²¹ René Depestre cité par Jean-Claude Michel, *Les écrivains noirs et le surréalisme*, Sherbrooke, Naaman, 1982, p. 153.

²² René Depestre, *Le mât de cocagne*, Paris, Gallimard, 1979.

²³ René Depestre, *Alléluia pour une femme-jardin*, Paris, Gallimard, 1981.

Depestre en ces mots : « un livre plaisant »²⁴, « un ouvrage de lecture facile et agréable »²⁵, « un livre à la fois léger et dense »²⁶. Certains critiques s'attardent à relever deux trajectoires chez Depestre : l'une « militant[e], qui fait de la négritude, du marxiste et du surréalisme ses armes de combat »; l'autre « merveilleu[se] et érotique, donnant libre cours à ses fantasmes dans des récits qualifiés de *solaires*. »²⁷ D'autres commentaires plus acerbes avancent que

pour l'écrivain définitivement exilé, Eros a cessé d'être politique. Il s'ensuit quelque perte de force signifiante, au bénéfice il faut bien le dire d'une certaine parade folklorique. En ce sens, René Depestre paraît accordé au goût dominant de son milieu de communication, essentiellement un certain lectorat français qui ne l'a découvert qu'avec l'explosion de la bombe sexuelle Zaza, et ses sœurs géolibertines de *Alléluia pour une femme-jardin*.²⁸

Les nombreux prix littéraires décernés à Depestre pour ses derniers textes témoignent de l'intérêt qu'a effectivement l'Hexagone pour ceux-ci. Et selon Léon-François Hoffman, écrire « à la manière de René Depestre dans *Alléluia pour une femme-jardin*, [c'est] se concilier le lectorat non haïtien, friand d'un exotisme pas toujours du meilleur aloi. »²⁹

Une question se pose alors, que formule Joan Dayan: « quelle est la relation entre l'érotique et le politique [...] »³⁰ chez Depestre? Ce dernier y répond. À travers son interminable exil, Depestre ne cesse de poursuivre son désir d'

²⁴ Bernard Magnier, « Alléluia pour une femme-jardin », *Notre Librairie*, No 65, juillet-septembre, 1982, p. 92.

²⁵ Anne Fabre-Luce, « Les noces du désir et de l'amour », *Quinzaine littéraire*, No 361, décembre 1981, p. 9.

²⁶ Priska Degras, « René Depestre : *Le mâle de cocagne, Alléluia pour une femme-jardin, Hadriana dans tous mes rêves* », *Notre Librairie*, No 104, janvier-mars 1991, p. 126.

²⁷ Louis-Philippe Dalambert, « René Depestre au détour de ses rêves », *Notre Librairie*, No 133, janvier-avril 1998, p. 136.

²⁸ Régis Antoine, « Poéticité de la révolution haïtienne », *Figures et fantasmes de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et des Antilles*, Naples, Éditions C. L. U. E. B., 1990, p. 57.

²⁹ Léon-François Hoffmann, « Émile Ollivier, romancier haïtien », *Penser la créolité*, Paris, Harmattan, 1995, p. 221.

³⁰ Joan Dayan, « *Hallelujah for a garden-woman: the caribbean Adam and his pretext* », *The French Review*, Vol. LIX, No. 4, mars 1986, p. 583-84, c'est moi qui traduit.

osmose avec l'événement le plus actuel ou la circonstance la plus immédiate: le rêve ou l'action, un corps nu de jeune fille ou une grève de mineurs de fond, la sève qui monte au sommet d'un flamboyant ou celle qui alimente le combat décolonial, une nuit de carnaval à Jacmel ou le destin de la révolution.³¹

Il rapporte aussi que « certains Haïtiens [lui] reprochaient ce détour, l'érotisme. Ils ne [l]e reconnaissent plus, [cela] détruisait [s]on image. [...] C'était perçu comme un désengagement par rapport à [s]es textes antérieurs, alors qu'il n'y avait pas de désengagement »³². Justement, comme le dit Claude Roy, « que Depestre, poète nègre et révolutionnaire, soit un superbe et juste écrivain érotique ne [...] semble pas secondaire, accessoire. »³³

Soulignons, à cet égard, que Depestre renouvelle l'esthétique érotique ; il emprunte une voix parallèle à celle de « l'Occident absolument marqué ou par la conception chrétienne, avec un sens très marqué de culpabilité, ou bien, par l'inverse, le libertinage qu'on trouve dans la tradition de l'Àretino, et des libertins français du XVIIIe siècle. »³⁴ Depestre s'éloigne en effet de la veine chrétienne et européenne de l'amour, qui couple fréquemment le plaisir à la souffrance, l'érotisme à la violence, la chair au péché ; « l'érotisme vaudou de Depestre se veut libérateur là où la sexualité chrétienne est créatrice de refoulements et d'angoisses de toutes sortes. »³⁵ C'est plutôt « l'absence de sens de la culpabilité ou du péché associés à la sexualité »³⁶, « l'extase cosmique »³⁷ bien différent de « l'aigre odeur du plaisir »³⁸ et du « triste post-coïtum »³⁹ de l'Hexagone. Depestre réinvente aussi la notion esthétique du réalisme merveilleux telle que

³¹ René Depestre, *Anthologie personnelle*, p. 9.

³² René Depestre cité par Jean Jonassaint, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, « René Depestre », Paris, Arcantère / Montréal, Les Presses de l'université de Montréal, 1986, p. 206.

³³ René Depestre, *Poète à Cuba*, préface de Claude Roy, Paris, Pierre-Jean Oswald, 1976, p. 9.

³⁴ René Depestre cité par Sonia Zarotti, « Entretien avec René Depestre », *Francophonie*, Vol. XVIII, No 34, printemps 1998, p. 114.

³⁵ Louis-Philippe Dalambert, *op. cit.*, p. 140.

³⁶ Anne Fabre-Luce, *op. cit.*, p. 9.

³⁷ Patrick Renaudot, « Feuilles Caraïbes », *Magazine Littéraire*, No 189, novembre 1982, p. 42.

³⁸ *Ibid.*, p. 42.

³⁹ Annick Gwenaël, « L'érotisme est le dernier refuge du sacré », *Nouvelles Littéraires*, 59^e année, No 2813, novembre, 1981, p. 47.

conçue par Jacques Stephen Alexis⁴⁰ en l'adaptant au plaisir et à la femme, pour créer « le réel merveilleux féminin »⁴¹, avec la femme-jardin comme épice. Avec Depestre, l'érotisme est plus qu'une aventure intime suscitant un débat moral, « c'est rejoindre les grands courants de la vie cosmique, entrer dans un contact direct avec le mystère du monde. »⁴² Depestre refuse « que la notion de merveilleux reste une notion exclusivement associée à la religion. »⁴³

Néanmoins, Thomas Spear évoque le danger, chez Depestre, de réduire la représentation de la femme à un « trésor de doucine » et celle de l'homme à la taille impressionnante de son sexe⁴⁴. Spear note aussi, à propos de l'écriture de Depestre, qu'« il est dommage que cette création ne semble jamais sortir du champ réduit de la « vraisemblable » représentation de l'imaginaire hétérosexuelle et masculine. »⁴⁵ Donc, pas de places pour la parole féminine, féministe, homosexuelle. Ensuite, Depestre est accusé de limiter la représentation d'Haïti aux clichés cocotiers, sable blanc, soleil couchant. Maryse Condé inscrit Depestre dans une continuité avec ce qu'elle nomme la culture doudou, c'est-à-dire des textes ne représentant que « certains traits de la personnalité antillaise qui [étaient] ceux-là même que privilégiait le colonisateur. »⁴⁶ Depestre s'inscrit-il dans le prolongement de la littérature érotique produite par les colons et les planteurs blancs du XVIIe jusqu'à la fin du XIXe siècle? Édouard Glissant relève effectivement cette catégorie particulière d'œuvres racontant « la lascivité supposée, et disponible, des esclaves, mulâtresses et métis, et la sauvagerie animale dont on faisait crédit aux Africains [...] »⁴⁷ Notons aussi une remarque au sujet d'*Alléluia pour une femme-jardin* émise par Clarisse Zimra:

la féministe que je crois être trouve quelques objections à ce portrait de femme(s) plus objet -- même d'art-- que sujet. Angle du regard, dira-t-on,

⁴⁰ Jacques Stephen Alexis, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence Africaine*, No 8-10, juin-septembre 1956, p. 245-71. Cette notion est explicitée plus loin.

⁴¹ René Depestre cité par Sonia Zarotti, *op. cit.*, p.114.

⁴² René Depestre cité par Jean Jonassaint, *op. cit.*, p.198.

⁴³ René Depestre cité par Sonia Zarotti, *op. cit.*, p. 114.

⁴⁴ Thomas Spear, « Jouissances carnavalesques: représentations de la sexualité », *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, p. 142.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁶ Maryse Condé citée par Thomas Spear, *ibid.*, p. 137.

⁴⁷ Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 84.

et, bien sûr, privilège du poète. Mais devant cet éblouissement tout bretonien d'images superbes, épaisses, charnelles, au paroxysme du sensuel, je songe à ce qu'il aurait pu en être si Depestre avait campé ce jardin de l'intérieur autant que de l'extérieur.⁴⁸

Femme-objet, homme-objet, objet: le mot est lancé. L'esclavage a incontestablement ravalé les Noirs au rang d'objets, « ces derniers --hommes, femmes, enfants-- prirent une forme aussi marchande que le sucre ou le coton, le café ou l'indigo, le rhum ou les épices, un fauteuil d'acajou ou une mule, une veille armoire ou une barque de pêche. »⁴⁹ Depestre poétise admirablement cet état de « chosification » dans quelques vers de « Minerai noir »:

Avec le métal noir tout juste si des dames ne
Rèvent d'une batterie de cuisine
En nègre du Sénégal d'un service à thé
En massif négrillon des Antilles
Tout juste si quelque curé
Ne promet à sa paroisse
Une cloche coulée dans la sonorité du sang noir
Ou encore si un brave Père Noël ne songea
Pour sa visite annuelle
À des petits soldats de plomb noir
Ou si quelque vaillant capitaine
Ne tailla son épée dans l'ébène minéral⁵⁰

Glissant cite quelques vers de Saint-John-Perse à ce propos:

mais pour longtemps encore j'ai mémoire
des faces insonores, couleurs de papaye et d'ennui, qui s'arrêtaient
derrière nos chaises comme des astres morts...

Glissant dira: « cette papaye et cet ennui --c'est chosification-- [...] »⁵¹

Ce préjugé du Nègre-objet a l'existence tenace, comme le note Roland Barthes dans *Mythologies*: « le Nègre n'a pas de vie pleine et autonome: c'est un objet bizarre. »⁵² Frantz Fanon reprend la notion d'objet en l'interprétant comme

⁴⁸ Clarisse Zimra, « René Depestre: *Alléluia pour une femme-jardin* », *French Review*, Vol. LVI, No 4, mars 1983, p. 663.

⁴⁹ René Depestre, *Bonjour et adieu à la négritude*, Robert Laffont, Paris, 1980, p. 97.

⁵⁰ René Depestre, « Minerai noir », *Journal d'un animal marin*, Gallimard, Paris, 1990, p. 21-22.

⁵¹ Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 80.

⁵² Roland Barthes, « Bichon chez les Nègres », *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957, p. 66.

un état strictement corporel. Le Nègre est réduit à un symbole pénien (cliché véhiculé par les Blancs) auquel est soustrait toute subjectivité, émotivité, rationalité: « les nègres ont la puissance sexuelle. Pensez donc! Avec la liberté qu'ils ont, en pleine brousse! Il paraît qu'ils couchent partout, et à tout moment. Ce sont des génitiaux. »⁵³

La femme n'échappe évidemment pas à cette réduction à l'état d'objet. Elle est femme et esclave, objet à double titre, jouet sexuel dans les mains du maître: « la femme esclave, en tant que valeur d'échange et d'*usage*, était encore plus réifiée et aliénée, car elle devait satisfaire à la fois les besoins sociaux du maître et ses besoins sexuels. »⁵⁴ Angela Davis argumente aussi dans ce sens à propos de la double situation de la femme noire, objet sexuel et objet économique, dans le contexte esclavagiste: « historiquement, nous n'avons pas seulement été contraintes, sur le plan économique, de vivre esclaves. Mais notre statut sexuel était de produire de la propriété pour le Blanc, maître d'esclaves, tout en étant l'objet de ses désirs sexuels pervers. »⁵⁵

Ce mémoire veut tenter une lecture d'*Alléluia pour une femme-jardin*⁵⁶ qui montre que ce n'est pas tant le texte qui reproduit ces clichés « touristiques » et « machistes » mais bien certaines lectures « sélectives ». Au contraire, Depestre réussit la déconstruction de certains clichés et innove dans la représentation des personnages féminins et masculins, renverse des idées reçues et des discours dominants. Sa fiction mène au-delà de la dichotomie sujet / objet, états s'excluant l'un l'autre, et permet de découvrir une conception de l'homme et de la femme, vivante et englobante, s'inscrivant en continuité avec le monde, le cosmos.

Pour ce présent mémoire, la deuxième édition d'*Alléluia pour une femme-jardin*⁵⁷ a été préférée à la première. Celle de 1981 est en effet plus substantielle

⁵³ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Seuil, Paris, 1952, p. 130.

⁵⁴ René Depestre, *Bonjour et adieu à la négritude*, p. 97.

⁵⁵ Angela Davis cité par Maximilien Laroche, *L'image comme écho*, Montréal, Nouvelle Optique, 1978, p. 79.

⁵⁶ René Depestre, *Alléluia pour une femme-jardin*.

⁵⁷ *Ibid.*

(dix nouvelles plutôt que cinq) et la présentation matérielle ainsi que la netteté de la composition sont plus soignées (élimination des coquilles, mise en page plus aérée). Il n'y a pas de changements notables dans les nouvelles remaniées de 1973 rééditées en 1981. Quelques phrases s'articulent avec plus de concision sans toutefois être détournées de leur sens. Par exemple, le passage « on satura lentement nos corps de délices jusqu'à ce que drogués l'un par l'autre, on sombre dans un de ces sommeils que seuls connaissent les enfants, les fous et les amants »⁵⁸ se modifie en « des heures après, saturés de délices, drogués l'un par l'autre, on sombra dans un de ces sommeils que seuls connaissent les enfants, les fous et les amants. »⁵⁹

Les textes communs aux deux éditions ont fait l'objet d'une lecture minutieuse afin de retracer les changements, si minimes soient-ils. Il y en a évidemment plusieurs de même nature que ceux notés ci-haut. Cependant, la nouvelle « Mémoires du géolibertinage » révèle des différences plus significatives. Entre autres, le passage suivant,

son œuvre, [celle de la barbarie], était sous mes yeux : massacres, cruautés, vols, mufleries, cupidités, bassesses, insolences, dénutrition, mépris, patiente et méticuleuse déshumanisation de la vie **en Asie, en Afrique et en Amérique Latine. La déshumanisation généralisée était signée : Europe. Elle était signée : U. S. A.** La déshumanisation était la seule réalité qui pouvait se passer du préfixe *pseudo*, étant omnilatéralement le cœur battant, le sang frais de l'histoire **de l'Occident**.⁶⁰

devient

l'œuvre de la barbarie était sous mes yeux : massacres, cruautés, vols, mufleries, cupidités, bassesses, insolences, dénutrition, mépris, patiente et méticuleuse déshumanisation de la vie. La déshumanisation était la seule réalité qui pouvait se passer du préfixe *pseudo*, étant omnilatéralement le

⁵⁸ René Depestre, *Alléluia pour une femme-jardin, récits d'amour solaire*, p. 40.

⁵⁹ René Depestre, *Alléluia pour une femme-jardin*, p. 72.

⁶⁰ René Depestre, *Alléluia pour une femme-jardin, récits d'amour solaire*, p. 92-93, c'est moi qui souligne.

cœur battant, le sang frais de l'histoire **des hommes**.⁶¹

Ce n'est pas le propos de ce mémoire de relever les glissements de sens, d'idées, de discours tant sur le plan poétique, grammatical, social ou politique entre les deux éditions. Il semblait toutefois pertinent de noter ces remaniements et la possibilité de les explorer en d'autres circonstances.

Lapaire introduit bien l'esthétique depestrienne d'*Alléluia pour une femme-jardin* lorsqu'il avance qu'en

rejetant les tabous sociaux, religieux, légaux ou autres qui limitent ou interdisent les rapports humains, René Depestre fait ici l'apologie d'un monde nouveau, fondé sur l'amour instinctif et tangible de l'Autre par excellence, le partenaire sexuel. Dans un contexte panthéiste ou cosmique de retour à la simplicité originelle et à l'union de toutes les formes de vie, il présente une vision d'Haïti naturelle, magique, irrésistible.⁶²

Pour Depestre, l'art d'écrire des nouvelles est intimement lié à l'art érotique: « comme dans l'acte d'amour, le temps de la nouvelle est lent à ses débuts, avant de connaître l'ivresse de l'accélération à sa pointe finale. Au lit, hélas, les affaires solaires du corps ne durent pas une éternité ! Pour cela, peut-être, la brièveté cosmique de la nouvelle me paraît mieux convenir aux histoires d'amour. »⁶³

Pour faciliter la compréhension de l'analyse qui suivra, rappelons l'essentiel du propos de chaque nouvelle en quelques lignes, qui serviront ensuite d'aide-mémoire pour le contenu narratif. Six des dix nouvelles sont situées en Haïti. « Alléluia pour une femme-jardin » met en scène tante Isabelle, trente-deux ans, qui se laisse aller à une liaison amoureuse avec son neveu Olivier, seize ans. Elle mourra deux ans plus tard dans un incendie. « Roséna dans la montagne » présente Alain, novice à la chapelle de Lamark, sous l'autorité du père Mulligan.

⁶¹ René Depestre, *Alléluia pour une femme-jardin*, p. 118, c'est moi qui souligne.

⁶² Pierre-Guy Lapaire, « L'érotisme baroque, le télédiol et les femmes-jardins de René Depestre », *Essays in French Literature*, No 27, novembre 1990, p. 99.

Le jeune homme tombe amoureux de la belle Roséna, femme de ménage à la chapelle. « De l'eau fraîche pour Georgina » raconte les manigances d'un juge quadragénaire et d'une vieille dame dévote pour attirer la jeune Georgina dans les bras du juge. « Un nègre à l'ombre blanche » met en scène Dieuveille, homme malade, que tentent de guérir sa femme légitime Cécilia et sa jeune femme-jardin Marianna par une tisane et une danse vaudou, prescrites par un sorcier. Dieuveille retrouve la santé mais est devenu blanc comme un Danois, par une magie mystérieuse. « La visite » narre un imbroglio où le parrain des noces, André, faisant la visite des invités avec la future mariée, Thérèse, voit tour à tour les invités le confondre avec le futur marié. « Un retour à Jacmel » rapporte les déboires amoureux du jeune médecin Hervé Braget, tombeur de femmes.

Les intrigues des quatre autres nouvelles sortent du cadre haïtien. « Une ambulance pour Nashville » est campée dans le sud des Etats-Unis et relate les destins tragiques d'Emily et Stephen, jeunes gens noirs aux prises avec des Blancs dans une altercation qui dégénère, engendre une révolte et leur arrestation, où ils seront battus à mort par les policiers et expulsés de la ville par le Ku Klux Klan. « Mémoires du géolibertinage » se passe à Paris, où l'on retrouve quelques années plus tard Olivier, le neveu de tante Isabelle. Il étudie en médecine mais bientôt la connaissance des femmes l'accaparera. C'est au Brésil que « L'enchantement d'une heure de pluie » met en scène un fantastique après-midi érotique entre un jeune homme noir, sa femme Margareta et leur amie Ilona, toutes deux Blanches. Cuba est la toile de fond de « Noces à Tiscornia » avec Evelyn et Jean-Paul, « coupables » de former un couple mixte (femme blanche / homme noir) et internés à la prison de Tiscornia. Evelyn est malade à l'infirmerie. En son absence, son mari vivra une liaison avec Soledad, internée au même pavillon. La temporalité fictive des dix nouvelles s'étend de la fin des années trente jusqu'au début des années cinquante.

Comme le recueil de nouvelles analysé présente, de par sa nature, des récits discontinus, la présente recherche proposera elle aussi une étude par retours

⁶³ Priska Degras et Bernard Magnier, « René Depestre ou les nouvelles d'un géolibertin », *Notre*

répétés aux différentes nouvelles selon l'angle de lecture abordé dans chaque chapitre et non selon l'ordre de présentation des nouvelles dans le recueil. Le premier chapitre du mémoire porte sur les nombreux portraits de femmes-jardins ainsi que les façons dont l'écriture de Depestre innove par rapport aux conventions tant occidentales qu'antillaises dans les représentations de la femme et de l'érotisme. Le second chapitre s'inspire de la théorie d'un procédé cher à Mikhaïl Bakhtine⁶⁴, le *carnavalesque*, théorie qu'il a développée à partir d'une lecture minutieuse de l'œuvre de François Rabelais. L'univers carnavalesque et ses caractéristiques permettent d'orienter la réflexion sur les textes de Depestre vers une autre interprétation que celle de « caricature *doudouiste* et folkloriste d'une sexualité proche de celle que l'on offre dans les publicités pour îles volcaniques aux cocotiers. »⁶⁵ Le troisième chapitre s'appuie sur la théorie du *Réalisme Merveilleux* développée par Jacques Stephen Alexis⁶⁶. Plusieurs critiques et auteurs de fiction se sont inspirés de son « programme de travail »⁶⁷, Depestre entre autres. Comme le note Christiane Ndiaye⁶⁸, ce concept fécond permet de s'intéresser aux représentations de la femme non pas pour l'observation de la condition féminine du personnage supposé « réaliste », mais plutôt pour étudier sa construction créatrice, imaginaire, *merveilleuse*. Le quatrième et dernier chapitre traite d'une autre facette par laquelle le personnage féminin est valorisé : sa prise de parole. Loin d'être réduite à un objet sexuel, la femme existe comme sujet de la parole, sujet de l'action, sujet de ses gestes, sujet de son silence, entièrement sujet et maître de sa vie.

librairie, No 111, octobre-décembre 1992, p. 84-85.

⁶⁴ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

⁶⁵ Thomas Spear, *op. cit.*, p. 151.

⁶⁶ Jacques Stephen Alexis, *op. cit.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 247.

⁶⁸ Christiane Ndiaye, « Le réalisme merveilleux au féminin », *Danses de la parole*, Paris / Yaoundé, Silex / Nouvelles du Sud, 1996, p. 19-20.

CHAPITRE PREMIER

LES FEMMES-JARDINS

« Rien ne vaut le vécu de l'érotisme, mais ce vécu est intransférable aux mots.

*Quand j'aurai parlé des nerfs, rien dans les mots ne pourra rendre
la course chaude des pulsions, le pétilllement des paillettes
sous la peau, la descente dans le velours infini de
la fatigue ou le point d'exaltation qui,
au carrefour de vingt fulgurances, transforme
l'être de chair en un lieu d'implosion.
L'implosion est indicible. »*

Roger Dorsinville

Outre les quelques remarques concernant l'érotisme de Depestre présentées dans l'introduction, il est possible de tracer d'autres nuances qui distinguent ses textes de l'érotisme occidental, notées entre autres par rapport aux œuvres de Bataille¹ et de Sade². Le choix d'auteurs retenus pour faire ressortir ces distinctions est sans doute restreint et aléatoire ; il a pour objectif de rappeler, simplement, quelques évidences qui pourraient être développées dans une autre recherche. Tout d'abord, il apparaît chez ces auteurs occidentaux une nette préférence pour les lieux clos. Les protagonistes se retrouvent dans la chambre, le château, le boudoir. La literie, la moquette, le mobilier sont luxueux et confortable. Les miroirs, les voyeurs, les spectateurs sont nécessaires à l'excitation sexuelle, plus particulièrement chez Sade. Ensuite, plutôt que rapprochement et communion, les rapports sexuels sont « l'expression d'un éloignement psychique accru, entre l'homme et la femme. »³ La femme est souvent utilisée avec mépris, comme un objet, et contrainte cruellement à agir pour le seul plaisir égoïste de l'homme. Finalement, des pulsions de mort et de violence traversent la fiction érotique européenne, celles-ci bien identifiées par Bataille : « c'est au contraire du fait que nous sommes humains, et que nous

¹ Georges Bataille, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988.

² Donatien, Marquis de Sade, *Justine ou les malheurs de la vertu*, Paris, Gallimard, 1981.

³ François Ribadeau-Dumas, *Le marquis de Sade et la libération des sexes*, Paris, Jean Dullis, 1974, p. 296.

vivons dans la sombre perspective de la mort, que nous connaissons la violence exaspérée, la violence désespérée de l'érotisme. »⁴

Il serait réducteur d'affirmer que la littérature érotique occidentale ne fait que dévaloriser la femme, détruire toute complicité et respect entre êtres humains. Contre toutes attentes, cette fiction érotique fait intervenir aussi, à l'occasion, des femmes maîtres de leur destin, innovatrices, sachant bien se faire une place enviable dans un univers --le plaisir sexuel-- réservé aux hommes. Étonnamment, Sade l'a très bien revendiqué : « sexe charmant, vous serez libre, vous jouirez comme les hommes de tous les plaisirs dont la nature vous fait un devoir ; vous ne vous contraindrez sur aucun. La plus divine partie de l'humanité doit-elle donc recevoir des fers de l'autre ? Ah ! Brisez-les, la nature le veut. »⁵ Il faut admettre que malgré le malaise que peuvent parfois susciter certains textes érotiques, ceux des auteurs cités plus haut entre autres, ils se révèlent un « moyen critique des relations qui s'établissent habituellement entre les sexes, [...] opère[nt] une démystification radicale de la chair pour aboutir, à travers les méandres des multiples formes que peut revêtir l'acte sexuel, à la révélation des véritables relations que l'homme entretient avec ses semblables. »⁶

Depestre, à sa manière, contribue aussi à remettre en question les codes régissant les relations homme / femme, car « les relations sexuelles entre hommes et femmes sont toujours révélatrices de la nature des relations humaines en général au sein de la société considérée. »⁷ Cependant, la fiction de Depestre met habituellement en scène les personnages dans un environnement ouvert sur l'extérieur : les amants font l'amour dehors la plupart du temps, dans la mer (AFJ, p. 35)⁸, dans la montagne (AFJ, p. 64), dans la rivière (AFJ, p. 72). Quand ils s'unissent à l'intérieur, dans une chambre (AFJ, p. 30), un salon (AFJ, p. 147) ou une cellule de prison (AFJ, p. 179), cet univers clos leur permet toujours un

⁴ Georges Bataille, *Les larmes d'Éros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961, p. 22.

⁵ Sade cité par Angela Carter, *La femme sadienne*, Paris, Henri Veyrier, 1979, p. 68.

⁶ Angela Carter, *ibid.*, p. 38.

⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁸ Toutes les références ultérieures concernant *Alléluia pour une femme-jardin* de René Depestre, Paris, Gallimard, 1981, seront identifiées par le sigle AFJ dans la continuité du texte et ce, pour la totalité du mémoire.

regard sur la nature qui les entoure : une fenêtre donne sur les arbres, le ciel étoilé (AFJ, p. 28), la pluie (AFJ, p.146), le soleil levant (AFJ, p. 179). Car, selon Depestre, « faire l'amour c'est toujours plus que faire l'amour, baiser est plus que baiser, c'est rejoindre les grands courants de la vie cosmique, entrer dans le mystère du monde. La femme et l'homme font partie du merveilleux mystère du monde. »⁹

L'écriture érotique de Depestre se distingue également de celle qui « lie toujours le plaisir sexuel à la violence, [ce qui] entraîne une sorte, non pas de dégradation, mais d'humiliation de la femme. C'est le fait des hommes qui ne pensent qu'à leur plaisir propre. Ils ignorent complètement le plaisir de la femme. »¹⁰ Au contraire, les textes de Depestre établissent que « l'acte d'amour est une fête réciproque, s'il n'y a pas de réciprocité, il n'y a pas d'amour. »¹¹ À l'inverse de l'érotisme occidental, celui de la fiction de Depestre « est fondamentalement heureux. »¹² Mais en contrepartie, Thomas Spear souligne que la violence sexuelle envers la femme se retrouve dans plusieurs textes antillais, entre autres chez Maryse Condé¹³, Simone Schwarz-Bart¹⁴, Ernest Pépin¹⁵, et « pourrait être envisagée comme une tradition héritée du système esclavagiste réduisant la femme à une génitrice et l'homme à un étalon. »¹⁶ Force est de constater que les différences entre érotisme occidental et antillais ne sont pas simples à tracer.

Bien que la narration chez Depestre puisse être qualifiée de « machiste » dans la mesure où elle rapporte des réflexions d'hommes prenant la parole au « je » dans la plupart des nouvelles¹⁷, elle révèle cependant que tous sont

⁹ René Depestre cité par Jean Jonassaint, *op. cit.*, p. 198.

¹⁰ René Depestre cité par Sonia Zarotti, *op. cit.*, p. 114.

¹¹ *Ibid.*

¹² Annick Gwenaël, *op. cit.*, p. 47.

¹³ Maryse Condé, *Moi, Tituba, Sorcière... Noire de Salem*, Paris, Mercure de France, 1986.

¹⁴ Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Têlémée Miracle*, Paris, Seuil, 1972.

¹⁵ Ernest Pépin, *L'homme au bâton*, Paris, Gallimard, 1992.

¹⁶ Thomas Spear, *op. cit.*, p. 139.

¹⁷ À noter, cependant, Depestre donnait la parole au personnage féminin d'Élisa dans une lettre dont elle est l'auteur et sur laquelle se termine le roman *Le mâât de cocagne*, Paris, Gallimard, 1979. Le personnage d'Hadriana sera aussi narratrice de toute la troisième partie du roman *Hadriana dans tous mes rêves*, Paris, Gallimard, 1988.

fascinés, influencés, motivés par les femmes qu'ils y côtoient. Leurs mères, leurs voisines, leurs tantes et, bien sûr, de nombreuses inconnues, jeunes ou vieilles, alimentent leur quotidien, leurs rêves, leurs fantasmes. Mais entre toutes, la femme-jardin, par ses attributs multiples et exceptionnels, mérite la plus grande attention. Comme le soutient Yasmine Délice, « la femme-jardin, célibataire ou mariée, n'oppose aucune résistance à l'acte sexuel. Elle possède une beauté et une sensualité évidentes. Elle soulève l'admiration et réveille l'inspiration masculine. »¹⁸ Zaza est un exemple parfait de femme-jardin « qui dégage une vision cosmique où l'érotisme est exclusivement plaisir sans entraves, sans aucun sentiment de culpabilité »¹⁹, une « femme qui assume son corps avec aisance, qui réalise toutes les virtualités de la femme. »²⁰ D'ailleurs,

tout en Isabelle Ramonet s'offrait en spectacle et disait aux gens : regardez-moi bien, c'est peut-être une fois, à chaque siècle, qu'on voit passer un être humain dont la chair proclame si haut qu'elle est une aventure éblouissante de l'espèce ! (AFJ, p. 12)

Ce, tout comme Roséna : « dans un royaume moins étouffant, ses capacités, son port de reine, sa beauté, auraient trouvé un meilleur emploi. » (AFJ, p. 49) Ainsi qu'Emily Brown qui, « dans la grisaille de Mike Slide, [...] était un miracle de la lumière femelle. » (AFJ, p. 108) Ou Thérèse Mérisier, qui « dans les rues de Port-au-Prince [...] coupait le souffle aux écoliers, aux étudiants, aux hommes de trente comme de soixante-dix ans. » (AFJ, p. 186) Ou encore Madeleine Dacosta qu' « il suffisait de voir marcher, nager, monter à cheval, manger, danser, se baisser pour ramasser un objet, descendre un escalier, pour savoir qu'elle était née pour rester une femme-jardin au moins pendant un demi-siècle. » (AFJ, p. 211) Car pour la femme-jardin, même une « besogne innocente, comme tout ce qu'elle fai[t], e[s]t chargée d'électricité. » (AFJ, p. 54) Cette expression haïtienne dépasse le contexte paysan où la femme-jardin est la préférée du fermier polygame²¹ ; elle « appartient déjà à la mythologie

¹⁸ Yasmine Délice, *L'amour et la mort dans Hadriana dans tous mes rêves*, Mémoire de maîtrise, Faculté des arts et sciences, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1994, p. 54.

¹⁹ Jacobo Machover, « Requiem pour une femme-jardin », *Magazine littéraire*, No 255, juin 1988, p. 70.

²⁰ Annick Gwenaël, *op. cit.*, p. 47.

²¹ *Ibid.*, p. 47.

personnelle de René Depestre. »²² Il n'est cependant pas le premier à renouveler les métaphores du jardin, de la terre, du fruit et de la nature pour décrire la femme.

Thomas Spear critique sévèrement l'utilisation de ces images dans l'écriture antillaise: « chez des écrivains hommes et femmes, on trouve souvent la femme comparée à un champ à labourer, à ensemer. On ne sortira sans doute jamais de ce machisme colonisateur. »²³ Cependant, le couple terre / femme tire son origine d'un univers beaucoup plus vaste et ancien que le fait colonial. Brigitte Esnault-Pétilion souligne que « le terme même de la femme-jardin résume l'association de l'image de la terre et l'image de la femme. C'est d'ailleurs un Leitmotiv de la mythologie universelle. »²⁴ Entre autres, les mythologies grecque ou romaine lient les femmes à la terre. Gaea la terre est la mère du monde, des titans, des dieux et des hommes²⁵. Déméter, déesse des semailles, a plein pouvoir sur l'abondance des récoltes²⁶. La mythologie chinoise introduit la terre par le Yin pour représenter la force féminine et l'aspect maternel²⁷.

Depestre campe ses personnages féminins à partir de cette construction mythologique très connue. Tante Zaza, dans la nouvelle « Alléluia pour une femme-jardin », offre au regard d'Olivier « sa chair aux rondeurs de fruit, ses fesses qui avaient la rotondité de la bonne terre prête au labour. » (AFJ, p. 32) Dieuville Alcindor, dans la nouvelle « Un nègre à l'ombre blanche », souhaite, quant à lui, « qu'on le laisse encore labourer, ensemer quelques-unes des bonnes terres qui réclament à grands cris le soc des Alcindor ! » (AFJ, p. 95) De même, Georgina, dans la nouvelle « De l'eau fraîche pour Georgina », « est un

²² Jacobo Machover, *op. cit.*, p. 70.

²³ Thomas Spear, *op. cit.*, p. 147.

²⁴ Brigitte Esnault-Pétilion, « Lecture anthropologique d'un recueil de nouvelles de René Depestre *Alléluia pour une femme-jardin* », *Recherches sur l'imaginaire*, No XV, 1986, p. 308.

²⁵ Édith Hamilton, *La mythologie*, Alleur, Marabout, 1997, p. 24.

²⁶ *Ibid.*, p. 58-63.

²⁷ Alexander Eliot, *L'univers fantastique des mythes*, Paris, Les Presses de la Connaissance, 1976, p. 64.

champ de canne à sucre qui n'a pas été arrosé dans les derniers temps » (AFJ, p. 87) et qui, par sa beauté, suscite le désir de bien des hommes.

Léon-François Hoffmann soutient que « si la féminité en Haïti s'incarne en fruit plutôt qu'en fleur, c'est que la sensualité haïtienne ne semble pas se contenter d'un plaisir purement esthétique. La beauté d'une fleur suffit à la rendre précieuse; la qualité d'un fruit ne se révèle que lorsqu'on le goûte. »²⁸ Hoffmann recense d'ailleurs un grand nombre de poèmes écrits par des auteurs haïtiens où la femme est assimilée à un fruit.²⁹ Maximilien Laroche interprète ces métaphores ainsi : « le corps de la femme est le corps de la terre dont les fruits sont l'incarnation délectable. »³⁰ †

Depestre semble s'accorder à cette tendance. Alain, dans la nouvelle « Roséna dans la montagne », découvre chez Roséna, cette « jeune fille de dix neuf-ans, mi-girofle mi-cannelle quant à la couleur et à l'odeur de sa peau » (AFJ, p. 49), « une belle vulve, musclée, dodue, potelée, généreuse de sa saveur et de son feu » (AFJ, p. 60), ce qui permet finalement à leurs « extrémités de se [...] fructifi[er] rondement, intelligemment, glorieusement, avant de [les] lancer ensemble, en piqué, dans une joie sans fin. » (AFJ, p. 60) De même, l'acte d'amour unissant Olivier « fou de goûter à Zaza » (AFJ, p. 30) débute par la découverte de « la vulve bien ouverte, comestible, fruitée, gonflée d'émotions [...] qui s'ouvrait à [l]a dégustation comme un fruit prodigieux » (AFJ, p. 30) pour se terminer, « ayant de ce côté assouvi [leur] appétence » (AFJ, p. 30), par leurs « sexes voracement entés l'un à l'autre. » (AFJ, p. 30) « Mes seize ans mangeaient sa bouche » (AFJ, p. 29) dira Olivier. Faire l'amour avec Isabelle prend le sens figuré de manger un fruit. La femme étanche métaphoriquement non seulement la faim mais aussi la soif de l'homme « avec fureur [par] les hormones fraîches de sa beauté, à la source même. » (AFJ, p. 30) Et à plusieurs reprises, la femme et l'homme se délectent mutuellement en « goût[ant] l'un à l'autre. » (AFJ, p. 71)

²⁸ Léon-François Hoffmann, *Haïti : lettres et l'être*, Toronto, Gref, 1992, p. 71.

²⁹ *Ibid.*, p. 47-77.

Femme-jardin, femme-fruit, « sa beauté est toujours emportée par le rythme de la nature [...], abandonn[ée] au rythme de la nuit, des arbres, du vent, des eaux de la terre et du ciel. » (AFJ, p. 145) La lumière du soleil n'est-elle pas aussi lionne que Rozéna Rozel ? (AFJ, p. 52) Alain renchérit plus loin en disant : « la nuit de la montagne, transparente et fraîche, n'est-ce pas Roséna ? Le ciel lactescent d'étoiles, n'est-ce pas Roséna ? » (AFJ, p. 67-68) À sa manière, Olivier le revendique aussi: « je ferai éclater de la dynamite sur la tombe de ces procureurs vindicatifs et barbares qui, au long des âges, ont cherché à séparer la cadence du corps féminin de celle des saisons, des arbres, du vent, de la pluie et de la mer. » (AFJ, p. 32) Dans ses différents ouvrages où il est question du carnavalesque, Mikhaïl Bakhtine réhabilite ce corps qui « n'est pas franchement délimité du monde: il est mêlé au monde, mêlé aux animaux, mêlé aux choses. Il est cosmique, il représente l'ensemble du monde matériel et corporel dans tous ses éléments. »³¹ Olivier découvre d'ailleurs que le rythme de la femme « appartient aux lois qui font que le vent se lève, que le soleil succède à la nuit, que la lune et les étoiles, la pluie et la neige, tiennent leurs promesses envers les douces moissons de la terre. » (AFJ, p. 34) Le personnage féminin, même s'il est évoqué par le corps, n'est pas limité à l'objet mais le dépasse par une fusion de ce même corps avec la nature en mouvement.

Le couple formé par Dieuveille et Marianna, « sa jeune femme-jardin » (AFJ, p. 94), concrétise le lien unissant les corps avec la nature par l'intermédiaire de la femme. Marianna ne se laisse pas influencer par les préjugés raciaux face à son amant dont la peau, par un procédé inexplicé, est passée de noire à blanche. Dieuveille « entra merveilleusement en Marianna. Pendant des années et des années, leurs actes d'amour eurent une influence fantastique sur le régime des pluies et sur les récoltes de Cap-Rouge. » (AFJ, p. 103) Marianna prouve bien que « la force de la sexualité et de la femme l'emporte sur la pigmentation de la peau

³⁰ Maximilien Laroche, « La métaphore du guerrier dans la poésie érotique », *L'image comme écho*, Montréal, Nouvelle optique, 1978, p. 77.

³¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 36.

et sur le racisme. »³² Sonia Zarotti résume les multiples facettes de la femme-jardin : « c'est bien l'image de la femme très liée à la nature, qui suit les sensations de son propre corps d'une façon innocente, qui vit l'amour dans la joie la plus spontanée, sans être opprimée par des préjugés, ou par des idées préconçues. »³³

Malgré une certaine conformité dans l'écriture de Depestre par rapport à ces conventions esthétiques de la représentation du personnage féminin, sa fiction dépasse ces métaphores parfois réductrices qui « gratifie[nt] la femme de la réceptivité passive de la terre dont elle possède également la richesse et la fécondité »³⁴, va au-delà de l'identification de la femme à cette « pesanteur d'un sol à la lourdeur hospitalière. »³⁵ S'il est mentionné dans les textes de Depestre que les femmes sont garantes de fertilité et de fécondité, il s'agit toujours de promesses d'abondance de plaisir partagé et non pas d'une éventuelle pérennité par la naissance d'un enfant. La jouissance est mutuelle, concerne l'homme autant que la femme et est conjuguée au présent. Dans les nouvelles de Depestre, la femme-jardin existe pour elle-même et profite des bienfaits de la vie dans l'immédiat. Elle est convaincue que « bien manger, bien vivre, bien faire l'amour ne sont pas des choses coupables. »³⁶ Elle n'a pas pour mission de faire revivre, par la maternité, un quelconque âge d'or perdu. Certes, elle s'intéresse, avec une perspective d'avenir, à l'amélioration de la qualité de vie des êtres humains qu'elle côtoie et elle participe à cette amélioration par son dynamisme mais cela sans sacrifier le bonheur actuel, qu'elle décèle dans les gestes les plus simples.

En ce sens, soulignons l'originalité de la nouvelle « Mémoires du géolibertinage ». Ce récit ouvre justement d'étonnantes perspectives dans l'association femme / terre. Olivier, le neveu de tante Zaza, se retrouve à Paris pour des études universitaires, quelques années après la liaison racontée dans la première nouvelle. Il se fait le créateur d'une mappemonde où les informations

³² Pierre-Guy Lapaire, *op. cit.*, p. 97.

³³ Sonia Zarotti, *op. cit.*, p. 113.

³⁴ Angela Carter, *op. cit.*, p. 17.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ François Ribadeau-Dumas, *op. cit.*, p. 311.

concernant la géographie, le climat, les matières premières des pays réinventent la réalité, la font complètement éclater et offrent une nouvelle vision du monde. Ces explorations des frontières réelles se confondent avec une deuxième dimension, celle de la rencontre érotique, avec des femmes originaires de ces mêmes pays à découvrir.

Olivier, en réaction au « désert de mensonge, d'hypocrisie, de bestialité [de] la fameuse civilisation moderne » (AFJ, p. 117-118), invente le *géolibertinage*, « un mot d'avant le mensonge et d'avant l'hypocrisie du monde » (AFJ, p. 121) ; nouveau vocabulaire pour nommer une nouvelle voie. Au cours du récit, les corps des femmes se morcellent en têtes, seins, cuisses, genoux, chevilles, vagins, yeux, bras, fesses, mains, ventres, hanches, jambes, pubis, fronts, cheveux, peaux, courbes, odeurs, saveurs ; se décorporalisent pour finalement se matérialiser en pays, continents, denrées marchandes:

l'une des plus agréables surprises que me procurait la lecture de ma mappemonde, c'était le fait que l'ordre des puissances mondiales n'avait absolument rien à voir avec l'univers de l'après-guerre. Les Etats-Unis, par exemple, occupaient peu d'espace au nord du continent américain. Ils faisaient figure de petit pays, tandis que les îles de la mer des Caraïbes, Haïti, Cuba, la Martinique, couvraient des vastes territoires. Le Chili était aussi immense que le Brésil. En Europe, la France, la Hongrie, la Suède, la Pologne, l'Italie, s'étendaient sur des superficies surprenantes. En Afrique, le Dahomey, l'Égypte, le Kenya, Zanzibar, avaient des frontières opulentes. En Asie, le Japon était plus étendu que l'Australie. Bali était bien plus grand que Sumatra et Java réunis. Tahiti était à lui seul un septième continent. La géographie de l'U. R. S. S. était également bouleversée. L'ordre des républiques soviétiques avait subi des changements profonds. La Sibérie et la Russie d'Europe réunies étaient plus petites que la Géorgie. En Chine l'échelle des provinces changea aussi profondément. La même observation était vraie pour l'Inde et pour l'Espagne. Le Viêt-nam dépassait de loin les limites des U. S. A. de nos atlas courants. (AFJ, p. 126-127)

Ce sont la quantité et la qualité des rencontres érotiques avec des femmes de ces différents pays qui déterminent ensuite leur importance géographique, « chaque pays occupe la surface qui revient aux ressources érotiques de ses femmes. »³⁷ Sans femmes-jardins, les pays se rétrécissent, cessent d'exister.

De même, le caractère des femmes établit la facilité d'accès des pays, qui n'a rien à voir avec leur position réelle: « des pays continentaux étaient devenus, sur mon « Nouvel Atlas du XXe siècle », des îles battues par des bras de mer qui se mettaient parfois violemment en colère. [...] C'est ainsi que fascinèrent mon imagination l'Autriche, l'Ouganda, le Paraguay, et surtout l'insularité somptueuse d'Israël... » (AFJ, p. 127) Finalement, en se moquant des méridiens, là où les femmes sont chaudes, l'air l'est aussi : « des terres polaires comme la Nouvelle Sibérie, l'île Adélaïde, l'Islande, grâce au climat de leurs femmes, rayonnaient désormais sous les tropiques. » (AFJ, p. 127-128)

Sur le plan de la géographie, le *géolibertinage* renverse tout. Les femmes permettent à Olivier de mettre en place un monde qu'il reconstruit de toutes parts en confondant femmes et pays, femmes et continents, femmes et îles, femmes et climats. La réorganisation ne s'arrête pas là :

une révolution du même ordre était visible sur le terrain des matières premières agricoles et industrielles. On produisait des épices en Suède : clou de girofle, muscade, gingembre, etc. On trouvait des mines de diamant en Sicile, à Trinidad, en Écosse... L'Ukraine produisait une vanille de grande qualité. La canne à sucre poussait partout avec fièvre. La Norvège et la Grèce, côté café, n'étaient pas très loin de la production du Brésil, tandis que, côté céréale, le blé du Congo valait le blé canadien. Le miel du Cambodge était partout très demandé. Mais ce pays n'en avait nullement le monopole. On trouvait du très bon miel sur tous mes continents. Il en était de même du vin d'Algérie, du rhum haïtien, du tabac cubain, du maïs de l'Angola, du piment des Célèbes et du Groenland. On pêchait des perles tout au long des côtes de la terre : perles noires, perles blanches, perles jaunes, perles *chabines*, perles

³⁷ Pierre-Guy Lapaire, *op. cit.*, p. 98.

sacatra, perles quarteronnes, perles métisses, etc.
[...] (AFJ, p. 128)

Le « rabaissement »³⁸ utilisé ici pour transformer l'être humain en matières premières et en marchandises ne doit pas être lu comme un traitement objectivant et péjoratif du personnage féminin, mais plutôt comme une tentative de déconstruction de l'univers occidental d'économie de marché qui maintient toujours hors circuit les pays du Tiers-Monde.

En outre, le « civilisé » et le « sauvage » ne se définissent plus selon les balises connues :

on voyait aussi sur mon globe terrestre beaucoup de contrées vierges. [...] Je signalais la limite du monde érotique connu avec la légende suivante : ICI COMMENCENT LES LIONNES. C'est ce qu'on lisait aux frontières pleines d'incertitude des îles Vierges, de l'île de Sainte-Hélène, de la Cité du Vatican, du Népal, de la Nouvelle-Zélande, de la Belgique, de l'île Marie-Galante, de certaines principautés de la péninsule Arabique, de Monaco, du Turkestan chinois, de la Laponie, de l'État de l'Oklahoma, de Tanganyika, de l'Irak, de la Mongolie, etc. (AFJ, p. 129)

Cependant, à mesure qu'Olivier rencontre des femmes, il glisse imperceptiblement dans la voie qu'il voulait fuir, celle des classifications, des recensements, des connaissances ultimes. N'est-ce pas la pensée du colonisateur et du conquérant que de vouloir énumérer les terres connues, s'appropriier les espaces inconnus, compter les habitants, nommer les villes, posséder l'univers? Mais finalement, c'est encore au contact des femmes que le personnage masculin réalise que le monde est insaisissable, incalculable, irréductible et que son atlas n'est en fait qu'« un vieux cahier couvert de légendes et de poussière » (AFJ, p. 138).

Toutefois, c'est d'abord l'intervention d'Isabelle plus tôt dans la vie d'Olivier qui lui permet non seulement de découvrir sa tante en tant que femme

³⁸ Employé au sens de Bakhtine. Voir au chapitre deux.

mais la Femme en tant qu'être humain indispensable à l'Homme, « comme la vague vers le rivage, comme la pluie va à l'arbre, le soleil à la terre, la lune aux moissons, la vie à la vie. » (AFJ, p. 123) Olivier conclut à une supercherie du dogme catholique au sein duquel « les prophètes écumants d'éjaculation précoce ont inventé que les charmes de la femme induisent en erreur et au mal. » (AFJ, p. 32) Et le jeune homme crée alors une nouvelle religion et sa prière conséquente, où le corps et l'âme de la Femme sont porteurs de rédemption pour le genre humain:

Alléluia pour toi, pulsation majeure de la vie ! [...] Je te salue et te présente à la vénération du monde. Par amour de toi, je suis prêt à traverser des déserts et des forêts vierges, à défier les bûchers et les chaises électriques, les chambres à gaz et les salles de tortures. Je plante ta révolte aux coins des rues de la terre pour convertir à ton rayonnement ceux qui voient en toi une géométrie de ténèbres. [...] Par toi, l'unité et la solidarité de la vie se maintiennent malgré l'immense micmac mental où pataugent les vivants ! (AFJ, p. 34)

De même, le culte catholique et contemplatif d'Alain bascule bien vite dans une religion toute autre. Celle de la passion, du mouvement, de la vie, au contact de Roséna. « Dieu a mis dans mes mains des formes d'avant les mythes qui ont enténébré la douce chair de la femme. » (AFJ, p. 67) dira Alain. Ses « *Vocatus! Vocatus!* » (AFJ, p. 49) sont remplacés par « Je vous salue Roséna, pleine de grâces, maintenant et à l'heure de notre mort... » (AFJ, p. 67). En effet, « une autre mémoire et une nouvelle piété amenaient dans [s]on esprit le nom et l'image de la Roséna de la rivière qui se substituait irrésistiblement à la présence de la mère de Dieu. » (AFJ, p. 67) Et ce, en accord avec le culte vaudou :

le père Mulligan disait la messe selon le cérémonial romain le plus orthodoxe et, sans le savoir, il célébrait le rite clandestin où, Roséna et moi, nous trouvions dans le délire l'identité de notre amour. Les dieux de notre enfance se tenaient malicieusement éveillés derrière le rituel chrétien. (AFJ, p. 68)

La fiction de Depestre permet encore une fois de contester l'aliénation que produit la pensée totalitaire lorsqu'elle tue toute imagination, afin de « créer un

érotisme merveilleux, qui soit un jeu sacré. Une fête cosmique. »³⁹ *Alléluia pour une femme-jardin* juxtapose un terme religieux à un terme de séduction. « Alléluia » s'emploie pour rendre gloire au Seigneur, mais c'est la femme que l'on louange pourtant. La femme-jardin n'est pas sans évoquer le jardin d'Eden et l'expulsion du paradis⁴⁰, censée être causée par la femme justement. Mais voilà qu'on loue cet état des choses, ce qui suggère la possibilité de trouver sur terre un paradis, un bonheur par le biais de la femme, ainsi divinisée. En effet, le « salut sur la terre est du côté des femmes ! » (AFJ, p. 120) Alain, grâce à Roséna et « à son sexe » (AFJ, p. 64), découvre

la joie et la connaissance de la forme achevée : c'était
la meule à polir le sang, prodige du début de la vie,
d'avant le feu et la pluie, d'avant le sable et le vent,
et surtout d'avant les mythologies qui ont dénaturé le
sexe de la femme à l'effigie des grandes terreurs de
l'espèce. (AFJ, p. 64-65)

Adam et Ève, les premiers, ont eu conscience de la dualité de l'existence humaine: « alors leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils connurent qu'ils étaient nus. »⁴¹ Dieu les chassa du paradis. Bernard Magnier note que Depestre « réconcilie, comme l'indique de très belle façon le titre du recueil, le profane et le sacré, le charnel et le spirituel, la femme-jardin et l'Alléluia. »⁴² La fiction de Depestre renverse effectivement

le message sexuel de ces sources saintes tel qu'il fut interprété par les prédicateurs d'anciens régimes, [qui] insistait plus sur les interdits que sur l'épanouissement libérateur. Pareille orientation théologique pesa lourdement sur les mœurs de la Chrétienté. À la différence, en particulier, de l'Inde ou de l'Afrique noire, ses docteurs et ses fidèles virent rarement dans le sexe quelque chose de divin; ils eurent tendance à y discerner, de préférence, le signe du mal.⁴³

Angela Carter énonce une remarque dans le même sens :

³⁹ Annick Gwenaél, *op. cit.*, p.47.

⁴⁰ *La bible de Jérusalem*, « Genèse, La chute », Paris, Éditions du Cerf., p. 20-21.

⁴¹ *Ibid.*, p. 20.

⁴² Bernard Magnier, *op. cit.*, p. 91-92.

⁴³ Jacques Solé, *L'amour en Occident à l'époque moderne*, Paris, Albin Michel, 1976, p. 85.

le poids de l'héritage judéo-chrétien, avec son cortège de honte, de dégoût et de moralité venant s'interposer entre le désir initial et le premier passage à cet acte qui constitue pourtant une des plus fondamentales affirmations de l'individu libre, et l'on finit par s'émerveiller que quiconque élevé dans cette culture, réussisse jamais à faire l'amour.⁴⁴

Depestre, quant à lui, fait entrer ses personnages avec poésie et lyrisme dans ce que Philippe Camby appelle « la plénitude païenne. »⁴⁵ Tout comme Olivier et Zaza clamant: « nous étions heureux de tout ce que nous avons fait, heureux d'être en vie nom de Dieu dans ce beau dimanche qui nous ouvrait tendrement ses beaux bras haïtiens » (AFJ, p. 31),

ce que l'homme d'aujourd'hui désire le plus passionnément, [toujours selon Camby], c'est la plénitude de la vie; ce n'est plus le salut isolé de son âme. Pour l'homme, l'immense merveille c'est d'être vivant, la merveille d'être vivant dans sa chair. Nous devrions danser dans le ravissement parce que nous sommes vivants et dans la chair, et que nous faisons partie du cosmos vivant et incarné.⁴⁶

Non seulement est-elle terre, fruit, nature, la représentation de la femme est très souvent liée à l'eau. Selon Brigitte Esnault-Pétillon, ces deux éléments sont fusionnés dans l'imaginaire de Depestre dans ce passage où « la sensualité et la fécondité de Paris anastomosent les formes terrestres et les formes aquatiques »⁴⁷:

la ville, à perte de vue, étincelait de convoitises, soulevée, ici et là, de houles sensuelles, lascives, prêtes aux labours [...]. Paris, ronde, féconde, me promettait à l'infini de nouvelles terres à labourer. Paris m'offrait le spectacle de sa rotondité, mère de toutes les rondeurs exotiques, fertiles, qui lançaient leurs vagues contre la coque de ma soif d'absolu. Paris roulait autour de mon cerveau ses flots lourds et chauds de femelle. (AFJ, p. 133)

⁴⁴ Angela Carter, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁵ Philippe Camby, *L'Érotisme et le sacré*, Paris, Albin Michel, 1989, p. 227.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 227.

⁴⁷ Brigitte Esnault-Pétillon, *op. cit.*, p. 310.

Ce passage note la fécondité et la fertilité féminines par le biais de la ville de Paris à laquelle sont attribuées ces qualités. Mais il convient de l'interpréter comme une promesse de plaisir inépuisable, une abondance de ressources érotiques chez ces femmes à rencontrer et non pas comme un culte à la maternité créé habituellement par l'union femme / terre, femme / eau, même si la plupart des mythologies ont tendance à maintenir la femme dans cette association. D'ailleurs, Gaston Bachelard n'hésite pas à attribuer à l'eau le rôle de matrice, de mère commune et universelle : « la mer est maternelle, l'eau est un lait prodigieux. »⁴⁸

Toujours selon Bachelard, l'eau est une matière au contenu imaginaire féminin, maternel, rassurant : « mouvement presque immobile, bien silencieux. L'eau nous porte. L'eau nous berce. L'eau nous endort. L'eau nous rend notre mère. »⁴⁹ Depestre s'écarte de cette vision de la femme comme le réceptacle sacré de la pérennité de genre humain et l'associe à l'eau plutôt comme génératrice d'érotisme, de dynamisme, d'agitation : « Zaza roula[i]t sous le soleil ses flots sensuels. » (AFJ, p. 32) Dans la nouvelle « Une ambulance pour Nashville », « en regardant le mouvement sensuel des vagues, il, [Stephen], avait pensé à ce qui ce passerait entre Emily et lui la nuit de son retour au pays. » (AFJ, p. 107) La nouvelle « L'enchantement d'une heure de pluie » déchaîne une fusion de la pluie et de la danse : « Ilona enleva brusquement son corsage et son soutien-gorge. Ses seins sautèrent dans le rythme de la pluie. » (AFJ, p. 146) Dans la nouvelle « Noces à Tiscornia », la sueur se lie à la parole poétique : « Soledad, ruisselante d'eau et de lyrisme fou, répétait pour nous la *Chanson du jour qui s'en va*, du poète de son enfance andalouse. » (AFJ, p. 180) Et la nouvelle « Roséna dans la montagne » évoque le courant et la nage : « elle, [Roséna], s'ébattait bruyamment dans la rivière. » (AFJ, p. 58) L'eau et la mer sont complices des rencontres érotiques des personnages. Par exemple, « on s'aimait directement dans la mer » (AFJ, p. 35), ou « on roula dans l'eau basse, les corps emmêlés, et nos mains, nos lèvres se cherchaient désespérément » (AFJ, p. 60) et finalement, « notre nuit de noce commença dans la rivière. » (AFJ, p. 71)

⁴⁸ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 161.

La complicité de la femme avec le cosmos est illustrée par ailleurs dans la nouvelle « De l'eau fraîche pour Georgina » avec une sensuelle et sexuelle union de l'eau avec le personnage féminin. Georgina est une « lionne toujours aux aguets » (AFJ, p. 83), une femme-jardin à l' « âge qui éclate de santé » (AFJ, p. 85). Cependant, « Georgina n'est pas la mer, tout en ayant pas mal de choses en commun avec elle, à l'heure des émeutes de ses globules rouges, quand sa ceinture se met brusquement en mouvement. » (AFJ, p. 84) Par des ablutions, elle s'unit innocemment avec l'eau car

l'eau, n'est-ce pas, n'est ni homme ni femme ! L'eau n'a pas des yeux de voyeur. L'eau ne bande pas, elle n'a pas de cuisses à écarter, l'eau. Pourtant, l'eau des rivières, qui a appris la ruse chez les paysans des mornes, compère l'eau s'en donnait à cœur joie dans la chair de Georgina. Plus tard, quand l'eau rejoindra la mer, elle lui récitera le poème de ses amours avec Georgina Pierrilis, et la nostalgie de cette nuit-là rendra triste la mer, cette négresse bleue qui n'a pas toujours un amant dans ses vagues. (AFJ, p. 83-84)

Ce passage transpose le contexte réel du bain dans l'univers du conte, du merveilleux : compère l'eau raconte. L'eau s'anthropomorphise, se masculinise par ses gestes tout en s'écrivant et se conjuguant au féminin. L'acte d'amour dépasse le duo homme / femme et révèle l'ambiguïté des rapports sexuels femme / femme, chose / humain, réel / merveilleux. Dans la nouvelle « Alléluia pour une femme-jardin », c'est aussi par le conte que la femme se retrouve intensément destinée à l'eau par le biais de son amour pour « un poisson de rivière. Elle l'aim[e] tant qu'elle pass[e] sa vie au bord de l'eau où vi[t] son amant. » (AFJ, p. 24)

Autant par désir charnel que par désir de vie et de connaissance du monde, l'homme veut être vaisseau (AFJ, p. 130), animal marin (AFJ, p. 133) et eau lui-même. Le personnage masculin aspire à la liberté, la fluidité et l'insaisissabilité du personnage féminin et emprunte lui aussi, pour y parvenir, plusieurs attributs au monde marin. Il découvre le corps féminin avec ses « mains ouvertes en forme de crabe apprivoisé » (AFJ, p. 30), « du bout de [s]es doigts écartés en forme de doux

⁴⁹ *Ibid.*, p. 178.

crabe. » (AFJ, p. 64) La nouvelle « Mémoires du géolibertinage » expose plusieurs images en lien avec la navigation pour créer une analogie entre le navigateur / la mer et l'homme / la femme à séduire. Olivier, le géolibertin, se fait « grand flibustier » (AFJ, p. 123), « grand voyageur vénitien » (AFJ, p. 132), aux « voiles [qui] ne dormaient jamais », aux « lampes à bord [qui] restaient toujours allumées. » (AFJ, p. 130) en quête d'une femme-jardin à l' « odeur de marée haute » (AFJ, p. 123), « d'un détroit, d'un golfe, d'un circuit de rivages, d'un pays. » (AFJ, p. 130) Sans la femme, il n'est qu' « un pseudo-Olivier Vermont barbotant dans la mare d'une pseudo-vie. » (AFJ, p. 118). Quand les deux sexes se rencontrent, « l'un navigant l'autre » (AFJ, p. 31), ce sont « des fesses qui tourn[ent] comme des phares autour de vagues les plus déchaînées » (AFJ, p. 122), des « fesses pleines, rondes et fermes, qui tourn[ent] comme un phare à double foyer solidaire de caresses. » (AFJ, p. 30) La femme est le point de départ et d'arrivée de toute expédition.

Ce premier chapitre a voulu situer l'écriture érotique de Depestre par rapport à certaines conventions occidentales et antillaises, d'en noter les similitudes et d'en relever les innovations. Les représentations de la femme-jardin --figure centrale de cette fiction érotique-- créées par Depestre permettent de dépasser les associations imaginaires courantes liant la femme à la terre et à l'eau. Depestre invente une nouvelle mythologie, sacralise et divinise le personnage féminin en fuyant l'avenue de la misogynie catholique. Les femmes-jardins incarnent, par cette nouvelle fusion du corps et des émotions avec la nature, la possibilité pour les hommes de recouvrir l'intégrité et l'émotivité. Spear, toujours lapidaire, ne voit chez Depestre qu'une « folklorisation de la femme [...] qui marie si bien l'imagerie fantastique de la bouffe et la baise haïtiennes --la flore, la faune, la femme. »⁵⁰ Cependant, Bakhtine suggère une autre lecture possible, inattendue : « la femme est essentiellement liée au *bas* matériel et corporel : elle est l'incarnation du « bas » à la fois rabaisant et régénérateur. La femme rabaisse, rapproche de la terre, corporalise. »⁵¹ Cette deuxième orientation, bakhtinienne,

⁵⁰ Thomas Spear, *op. cit.*, p.142.

⁵¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 240.

sous-tend le prochain chapitre et ouvre des perspectives fertiles dans l'exploration du personnage féminin.

CHAPITRE DEUX

REPRÉSENTATIONS CARNAVALESQUES

« Elle mélangeait le créole et le français, le mot vulgaire,
le mot précieux, le mot oublié, le mot nouveau... »

Patrick Chamoiseau

Ce chapitre s'appuiera sur certains travaux de Mikhaïl Bakhtine¹ pouvant contribuer à apporter un éclairage nouveau sur l'œuvre de Depestre. Le carnavalesque se révèle en effet être un mode de représentation particulièrement présent dans les nouvelles à l'étude. André Belleau² définit deux aspects essentiels pour l'analyse du carnavalesque, l'un narratologique, l'autre sémantique. Le premier aspect est observé lorsqu'« une intense interaction dialogique attribuable à l'hybridation a nécessairement tendance à décentrer le texte en ébranlant le statut du narrateur et en libérant la plurivocalité. »³ Brigitte Seyfrid réitère cette condition carnavalesque

qui fait en effet coexister et s'entrechoquer allègrement non seulement plusieurs langues et discours (discours comique et discours sérieux, langue vernaculaire et langages littéraires, langue parlée et langages écrits), mais aussi, plus largement, différentes classes sociales habituellement disjointes et, par là même, diverses visions du monde (culture élitiste et culture de masse, monde du bas matériel, ouvert, vital, concret et monde du haut, fermé, monologique, abstrait et métaphysique).⁴

Le deuxième aspect intervient lorsque le texte « renferme en outre soit une représentation du carnaval, soit une isotopie carnavalesque. »⁵ Afin de délimiter cet univers carnavalesque, quatre dimensions seront retenues dans l'analyse qui

¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*.

² André Belleau, « Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine », *Études françaises*, Vol. 19, No 3, 1983, p. 51-64.

³ *Ibid.*, p. 61.

⁴ Brigitte Seyfrid, « Polyphonie, plurilinguisme et vision carnavalesque dans *D'amour*, P. Q. de Jacques Godbout », *Voix et images*, Vol. 21, No 3, printemps 1996, p. 545.

⁵ André Belleau, *op. cit.*, p. 61.

suit. Tout d'abord, « le rabaissement, c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel [...] »⁶, procédé dont Depestre se sert pour discréditer le discours catholique, par exemple. De là le second principe du carnivalesque retenu, la contestation du discours et des valeurs dominantes : « la logique carnivalesque englobe, en quelque sorte, la conception du monde officielle; elle s'empare de ses symboles, les inverse, les renverse, les transpose du sérieux dans le comique et réussit ainsi à relativiser tout ce qui relève de l'ordre établi. »⁷ Troisièmement, le carnivalesque, selon Bakhtine, tente aussi d'abolir la scission corps / pensée, sentiments, « de créer de nouveaux voisinages entre les choses et les idées, correspondant à leur nature vraie, de juxtaposer et de réunir ce qui avait été faussement désuni et éloigné, et de désunir ce qui avait été faussement réuni. »⁸ Finalement, le carnivalesque veut insérer ce tout (corps / pensées, sentiments) dans le monde, le cosmos: « le corps, [d'un point de vue carnivalesque], est cosmique et universel, [...] les éléments qui y sont soulignés sont communs à l'ensemble du cosmos: terre, eau, feu, air; il est directement lié au soleil et aux astres, [...] »⁹ Ce choix méthodologique se justifiera par son application concrète au corpus étudié. Tous ces aspects ne seront pas traités dans l'ordre cité plus haut car l'analyse des dix nouvelles exige parfois des recoupements, des retours et même des bonds lors de l'interprétation par le carnivalesque dans ses divers plans.

Comme le dit Pierre-Guy Lapaire, « les femmes-jardins, muses inspiratrices, génératrices d'émotions, de joie et de vie, [...] sont agents, parfois indirects, de nombreuses transgressions des rôles impartis aux protagonistes et les révélateurs de la nature profonde de la collectivité. »¹⁰ Mais, comme le suggère Joan Dayan, ne serait-ce pas à nouveau une démonstration de « l'idéalisation

⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 29.

⁷ Bakhtine résumé par Christiane Ndiaye, « Ceci n'est pas un vieux nègre: le corps ambivalent chez Oyono », *Études françaises*, Vol. 31, No 1, été 1995, p. 28.

⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, p. 315.

⁹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 316-17.

¹⁰ Perre-Guy Lapaire, *op. cit.*, p. 92.

réductrice »¹¹ des femmes chez Depestre? La théorie du carnavalesque de Bakhtine permet de revoir ces jugements critiques à tout le moins négatifs et d'étudier les représentations de la femme et de l'homme ainsi que leur discours d'un point de vue «globalisant», c'est-à-dire qui s'intéresse aux humains (corps / esprit, hommes / femmes) dans le monde (nature / cosmos).

Le recueil s'ouvre sur une scène de carnaval dans les rues de Port-au-Prince:

au passage du char d'Isabelle, le transport de la *foule* prit des formes *mystiques*: un *jeune homme*, après avoir échangé un sourire avec la reine, *grimpa* d'une haleine sur un cocotier de l'avenue, en poussant des cris d'*animal* blessé. Un paysan d'*âge mûr* jeta d'une voix étranglée: « Je te donne une main si tu me lances un *baiser* ! » Aussitôt, du *haut* de son trône, Isabelle adressa un baiser à l'inconnu. Celui-ci, tenant sa promesse, sortit de sa poche un coutelas et porta à son poignet gauche un coup d'une violence inouïe. Puis, saisissant la *main coupée*, il la projeta *aux pieds* de tante Isa, éclaboussant de *sang frais* le *bas* de sa toilette royale. On emmena discrètement le *fou* et la *fête* continua avec encore plus de fureur. (AFJ, p. 13)¹²

Au-delà de la description réaliste du carnaval, il est possible de déceler des concordances bakhtiniennes dans ce passage. Tout d'abord, « le cosmique, le social et le corporel sont indissolublement liés »¹³ dans cet événement. Ensuite, une série de contraires laisse voir les renversements de l'ordre officiel que cette fête génère: haut et bas, jeunesse et vieillesse, homme et bête. Enfin, la scène se termine avec une transgression des comportements sociaux acceptables par excès et exagération¹⁴, dans une imagerie du corps dépecé¹⁵. Le macabre est transcendé par une « folie de fête »¹⁶ non menaçante, teintée d'érotisme.

¹¹ Joan Dayan, cité par Thomas Spear. *op. cit.*, p. 146.

¹² C'est moi qui souligne.

¹³ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 28.

¹⁴ *Ibid.*, p. 302.

¹⁵ *Ibid.*, p. 316.

¹⁶ *Ibid.*, p. 49.

En écho à cette représentation de carnaval, la dernière nouvelle raconte un autre type de scène populaire: la fête officielle du Vendredi Saint et sa procession. Le drame de la Passion du Christ est joué par quelques habitants de Jacmel, avec la foule comme spectateur. Cette mise en scène est d'ailleurs racontée dans la Bible comme le couronnement ridiculisé d'un roi déchu, où couronne d'épines, courtoisie feinte des soldats romains et défilé public sont cruels et tragiques¹⁷. La description qu'en fait le texte de Depestre dépasse rapidement la teneur solennelle, sérieuse et religieuse de cet événement biblique et adopte l'allure de carnaval. L'homme qui prend le rôle du Christ, le docteur Braget (autant dire Braguette) est un tombeur de femmes à la réputation bien entachée aux yeux des villageois. Ils considèrent ce dernier « plus proche de l'écuyer de cirque que du docteur en médecine. » (AFJ, p. 200) Néanmoins, Braget se propose pour porter la croix « vêtu d'un pantalon de golf noir et de la casaque jaune que revêtaient jadis ceux qui étaient condamnés au bûcher de l'Inquisition. » (AFJ, p. 209) Grotesque représentation d'un Christ séducteur (rabaissement de la figure du Sauveur catholique à une image de luxure) à moitié vêtu d'un habit de sport mondain moderne et d'une chemise d'ignominie catholique moyenâgeuse (renversement d'époques et opposition des styles de vêtements).

Des réactions opposées éclatent dans la foule. Des « Crucifiez-le! » répondent à des « *Ecce Homo!* » (AFJ, p. 210)¹⁸ Le rôle de Simon de Cyrène aidant à porter la croix est attribué à un cordonnier de Jacmel que le docteur Braget a gaiement cocufié dans les semaines précédentes. Le long du chemin de croix, ce ne sont pas des femmes se lamentant qui accueillent le « Christ » mais des « jeunes filles, parmi les perles de la ville. » (AFJ, p. 210) Et finalement, le Vendredi Saint se termine sur une nuit d'amour pour le docteur Braget et Madeleine (autant dire Marie-Madeleine), une des jeunes filles de la procession. Le salut n'est définitivement pas du côté de la religion mais du côté de la femme.

¹⁷ *La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 1837.

¹⁸ « Voici l'homme ! » : traduction libre du latin au français.

Le dénouement attendu et prévisible de la scène religieuse est « transposé sur le plan matériel et corporel, surtout érotique. »¹⁹

En soi, la profession du personnage Braget l'expose à une représentation carnavalesque car le rôle du médecin est fondamentalement lié aux excroissances, purulences, infections, suppurations et profondeurs, elles-mêmes conditions rabaissantes du corps. En effet, le docteur Braget « avait avec succès soigné des gripes, des coqueluches, des paludismes, des ulcères d'estomac, des hernies, des fibromes, des blennorragies, des crises d'asthme et des dépressions nerveuses. [...] Quand à ses accouchements, on les disait de toute beauté. » (AFJ, p. 201) Selon Bakhtine, « le médecin joue un rôle capital dans la lutte entre la vie et la mort à l'intérieur du corps humain, il a aussi une fonction particulière dans l'accouchement et l'agonie dans la mesure où il participe à la naissance et à la mort. »²⁰ Mais ce docteur dragueur se distingue bien de la perfection du «médecin à l'image du Dieu d'Hippocrate. »²¹

Les deux représentations carnavalesques évoquées plus haut prennent forme dans des contextes populaires, où les spectateurs deviennent participants, où « l'exigence universelle de participation a aussi pour effet de rendre improbable toute ironie privatisante, singularisante et distanciante. »²² En ce sens, le docteur Braget, « que la foule conspuait » (AFJ, p. 211), n'est pas seulement la cible passive de l'assistance en délire mais est lui aussi transformé par le climat de carnaval: il a « le visage transfiguré, avec une sorte de rayonnement dans ses traits. » (AFJ, p. 210) Dans cet esprit de carnaval, le droit et la logique de l'ordre établi subissent « des permutations constantes du haut et du bas, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détrônements bouffons. »²³

¹⁹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 29.

²⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 182.

²¹ *Ibid.*

²² André Belleau, *op. cit.*, p. 54.

²³ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 19.

Dans le premier exemple, il s'agit d'un carnaval réel et dans le deuxième, d'un événement sérieux carnavalisé. Cependant, la même ambiance de fête, de rire, d'exagération se retrouvent dans les deux descriptions. Quelques allusions au carnaval se retrouvent dans les autres nouvelles mais se ne sont que des évocations ponctuelles. Les textes relatent sommairement les *bandes-raras* de Cap-Rouge (AFJ, p. 93) ou encore le carnaval de Rio (AFJ, p. 144). L'esthétique depestrienne renouvelle ainsi même la représentation du carnaval en dépassant la description touristique de l'événement.

À partir des deux extraits étudiés, il est possible d'observer que la construction des personnages féminins et celle des personnages masculins ne fonctionnent pas de la même manière du point de vue carnavalesque. Là où la figure du héros et sauveur masculin est rabaissé, se profile une figure féminine de perfection incarnée. Dans la première nouvelle, la reine de carnaval, Isabelle, est décrite ainsi:

dans notre famille, la mythologie d'Isa ne tenait pas seulement à ses charmes physiques: on n'arrêtait pas de célébrer sa délicatesse, sa bonté, sa simplicité, sa générosité envers les humbles. Elle était toujours prête à rendre service, à combler les gens de prévenances, sans rien demander en retour. (AFJ, p. 16)

C'est en cela que le rabaissement carnavalesque prend tout son sens. Il ne procède pas à l'anéantissement de certaines figures d'autorité, d'idéologies formelles et / ou de discours dominants sans générer une autre vision du monde avec de nouveaux protagonistes souvent inattendus. Selon Bakhtine, « le rabaissement creuse la tombe corporelle pour une nouvelle naissance. C'est la raison pour laquelle il n'a pas seulement une valeur destructive, négative, mais encore positive, régénératrice: il est ambivalent, il est à la fois négation et affirmation. »²⁴

Justement, l'ambivalence qui caractérise Isabelle se comprend par le carnavalesque. Même si le texte en fait une femme-fée par instants, il déconstruit

plus loin cette image de perfection permettant ainsi de la renouveler par le concret. La description lyrique de la vulve de Zaza est une surprenante permutation car, « avec sa soie grège, son regard profond et humide, ses dents veloutées, le modelé de ses belles et fortes lèvres, ses pommettes hautes, [son sexe] était un second visage[...] » (AFJ, p. 30) où « le derrière est l'inverse du visage, le visage à l'envers. »²⁵ Dans la même veine, le corps d'Isa n'est pas une entité achevée et limitée mais plutôt « une harmonie incandescente de glandes, de fibres, de tissus, de nerfs, de muscles, de chair aux rondeurs implacablement lyriques. » (AFJ, p. 18-19)

À la fin de la nouvelle, la reine du carnaval meurt dans un « joyeux brasier » (AFJ, p. 36) et sa mort est confirmée par « l'idiote de la ville. » (AFJ, p. 36): fête du feu²⁶ et fête des sots²⁷, deux éléments carnavalesques. Cette disparition d'Isabelle « dans la terre qui d'un seul coup l'aval[e] avec ses fleurs » (AFJ, p. 37) donne naissance « à la légende, au mythe, au récit constellé de cris d'émerveillement. » (AFJ, p. 38) Cette fin semble s'accorder avec le destin du Messie qui meurt pour mieux ressusciter sous une autre forme et sauver la collectivité. Mais le texte est ironique à ce propos :

Isabelle Ramonet avait été la plus généreuse bienfaitrice de la paroisse, et que si belle était également son âme que saint Philippe et saint Jacques, les deux patrons de Jacmel, n'étaient pas demeurés les mêmes après l'avoir vue et écoutée dans leur église. [...] Dans son nouveau royaume elle avait déjà retrouvé sa splendeur qui continuait de plus belle à rafraîchir, comme une eau courante au matin, les mains et les pieds tuméfiés du Rédempteur ! (AFJ, p. 37)

En effet, comment proposer à la ferveur catholique une sainte ayant fait l'amour avec son neveu? Ce rabaissement est fidèle au carnavalesque car il déconstruit le mythe du martyr catholique pour le remplacer par une figure ambiguë, qui même avec la disparition de son corps, garde un lien avec le monde et le cosmos, « par le

²⁴ *Ibid.*, p. 30.

²⁵ *Ibid.*, p. 370.

²⁶ *Ibid.*, p. 248.

²⁷ *Ibid.*, p. 260.

vent, le feu, le charbon qu'elle était devenue pour s'en aller avec son cinéma. » (AFJ, p. 38)

Dans chaque nouvelle du recueil, Depestre présente inévitablement la dualité sexuelle homme / femme. Cela peut paraître une constatation évidente puisqu'il s'agit de littérature érotique. Cependant, la rencontre sexuelle sert plutôt de support pour confronter des valeurs, des discours, des classes sociales, des identités. L'univers depestreien tente la déconstruction des schèmes qui se révèlent aliénants pour l'être humain. Certains constats s'imposent parfois nettement: le personnage masculin semble souvent aux prises avec des conceptions du monde « contre-nature » alors que le personnage féminin a tendance à vivre en congruence avec lui-même.

Se limiter à une analyse manichéenne n'est cependant pas à souhaiter car il se trouve par ailleurs de nombreux personnages, hommes ou femmes, en zone grise. Toutefois, Depestre crée des couples « carnavalesques »²⁸, basés sur des oppositions de caractères, de physiques, d'attitudes, d'âges. Ici, il s'agira d'étudier les représentations érotiques comme des pistes pour une nouvelle compréhension de la vie, souvent élucidée par la femme. Les nouvelles proposent peu de passages rabaisants pour le personnage féminin, selon le mode carnavalesque. Par contre, le personnage masculin est fréquemment rabaisé, mais pour découvrir sa pleine identité et rencontrer la femme ainsi que la nature. Le rabaissement le régénère, le révèle à lui-même avec l'aide du guide qu'est la femme.

Dans la nouvelle « Alléluia pour une femme-jardin », Olivier, jeune homme de seize ans, est présenté comme un « garçon [...] toujours enfermé avec ses livres. » (AFJ, p. 12) À côté de sa pétulante tante Zaza, il semble bien taciturne, n'ayant « pas de voix pour répondre » (AFJ, p. 12) à l'invitation de celle-ci pour un week-end à la campagne en sa compagnie. La mère d'Olivier refuse d'abord car ce dernier « doit travailler à ses devoirs. » (AFJ, p. 12) Il accepte finalement, d'« un signe affirmatif de la tête. » (AFJ, p. 12) Par la suite, le

garçon est à plusieurs reprises dépassé par les événements, aux côtés de sa tante. Lorsqu'elle le précède au retour de la plage, « la langueur de la démarche de Zaza le suffoque. » (AFJ, p. 20) En la surprenant nue pendant qu'elle se change, « son corps se met à trembler. Ses dents claquent. Il a une espèce de convulsion dans la poitrine, et à peine peut-il respirer. » (AFJ, p. 21) Et la vue de celle-ci en chemise de nuit révélatrice lui « coupe littéralement le souffle. » (AFJ, p. 27) Les deux personnages sont en fait présentés comme des contraires. L'un, Zaza, sûre d'elle, femme libre, veuve riche, intelligente, belle et sensuelle. L'autre, Olivier, discret, timide et presque victime du charme de sa tante dont l'« affection le dessèche de la tête aux pieds. » (AFJ, p. 17)

Cependant, Olivier est sous les auspices favorables de sa tante depuis sa naissance. Elle lui confie: « j'ai été la première à te bercer et à découvrir que tu avais les yeux aussi verts que les miens. Tu n'arrêtais pas de rire et d'agiter pieds et mains comme pour saluer gaiement le monde où tu venais d'entrer.» (AFJ, p. 19-20) C'est elle, d'ailleurs, qui lui donne le nom d'Olivier. Zaza lui attribue rapidement le rôle du « neveu préféré. » (AFJ, p. 16) Peu à peu, d'enfant curieux, émotif et spontané, Olivier devient plus réservé et cérébral par l'éducation qu'il reçoit. Mais sa vision cartésienne du monde, conséquence de ses lectures, se modifie au contact d'Isabelle en une connaissance instinctive: « je captais sa présence de femme comme certains animaux sentent s'approcher une grande tempête ou un tremblement de terre. » (AFJ, p. 17) Isabelle permet donc à Olivier d'appréhender l'existence par d'autres moyens que les livres. Philosophie et « texte grec » (AFJ, p. 36) ne sont pas suffisants pour comprendre la complexité des humains et du monde. La nuit avant le départ pour le fameux week-end, Olivier sent que ce voyage initiatique le transformera: « le pressentiment qui montait en moi était d'une telle intensité qu'il me semblait que mes veines allaient éclater. » (AFJ, p. 17) Le texte s'inscrit en cela encore dans la pensée carnavalesque puisqu'il démontre une fusion des élans du corps et de la pensée.

²⁸ Augustin Redondo, « La tradition carnavalesque », *Magazine littéraire*, octobre 1997, No 358, p. 48.

Plus le séjour en compagnie d'Isabelle se prolonge, plus Olivier se découvre et se révèle. De jeune homme sans voix, il devient plein d' « une confiance joyeuse en [lui]-même. » (AFJ, p. 29) L'idylle qui naît entre le neveu et la tante et qui « dura deux belles années » (AFJ, p. 35) bouscule la morale catholique, renverse un discours qui habituellement condamne l'inceste : « c'est encore la sexualité qui donne à Olivier, le narrateur, l'expérience et la joie de la vie. [...] Ce sont les tabous de l'âge et de l'inceste qu'il transgresse en couchant avec sa fantasque et fantastique tante Zaza [...]. »²⁹ Olivier le dit lui-même : « j'étais né pour le rythme vital de la femme, [Isabelle], qui fuyait devant moi. » (AFJ, p. 18) Cependant, Zaza n'est pas dupe, elle sait que la société désavouera cet union : « tu oublies que je suis ta tante ? » (AFJ, p. 28) Mais en femme libre, elle fait fi du carcan établi et par la sexualité, réinvente une échelle de valeurs à laquelle « tout [s]on corps dit oui... » (AFJ, p. 29)

Ce qui fait réfléchir Olivier. Il rêve d'aller à Paris faire des études de médecine. Tante Zaza, encore une fois, fait preuve d'un grand esprit critique face aux valeurs européennes. Durant un séjour en Europe, elle se rend bien vite compte que cet Occident et son progrès, « où les gens vivaient dans le vingtième siècle » (AFJ, p. 21), ne sont pas un substitut pour l'expérience humaine. En effet, « l'un des regrets de sa vie était qu'elle n'avait pu aller à l'Université » (AFJ, p. 21), mais cela ne l'empêche nullement d'avoir les ressources d'une « deuxième classe de philosophie » (AFJ, p. 36), où les livres sont délaissés pour le corps de Zaza, « merveilleusement nue. » (AFJ, p. 36) Comme le rapporte Olivier : « à cette école à l'orée du soir, on ne savait qui était l'élève et qui était le professeur, tandis qu'on rivalisait d'imagination et de fantaisie. » (AFJ, p. 36) À nouveau, par son expérience et sa vision dynamique du monde, Isabelle ajoute à la sagesse d'Olivier, pour en faire un homme plus complet : corps, esprit et sentiments liés, « un retour de l'homme total, corps et âme épanouis. »³⁰ En prime « [l]es études [d'Olivier], loin d'en souffrir, y trouvèrent au contraire des ailes qui rassurèrent [s]es parents. » (AFJ, p. 35)

²⁹ Pierre-Guy Lapaire, *op. cit.*, p. 93-94.

Ce mouvement de tourbillon qui situe la femme au cœur du cosmos -- « tout s'était mis à tourner: les grands arbres, les seins, le ciel, l'explosion joyeuse de la montagne, le sentier, les cuisses et les fesses solennelles de la lumière dans le matin » (AFJ, p. 53)-- entraîne l'homme et lui permet de faire évoluer positivement sa recherche d'une place dans le monde. Dans la nouvelle « Noces à Tiscornia », Jean-Paul Eginhard dira de sa femme Évelyn : « les courbes de son corps avaient tracé ma route. » (AFJ, p. 174) Pour l'homme, la femme représente une grande partie de la réponse à l'énigme qu'est l'existence humaine :

on demanda à la vie son sel, son plancton, ses ressacs, ses meules et ses outils les plus secrets. Ce coït marin nous accorda à un rythme anonyme et multiple. Antérieur à la légende d'Adam et à la crucifixion du Christ, il fit de Zaza et de moi un seul souffle cosmique qui se brisa de bonne fatigue dans la fraîcheur du petit matin. (AFJ, p. 31)

Les corps « peu[ven]t fusionner avec divers phénomènes de la nature : montagnes, fleuves, mers, îles et continents, il[s] peu[ven]t aussi emplir tout l'univers »³¹, dans la conception carnavalesque. Aussi, par l'acte sexuel, l'homme et la femme retrouvent l'harmonie physique et mental avec eux-mêmes et la nature et évacuent certains discours oppressifs. En effet, Olivier et Zaza font l'amour dans la mer ou sur les rochers et en reviennent « transfigurés comme certains arbres après la tempête » (AFJ, p. 35), malgré l'autorité de la mère d'Isabelle, « ses regards méfiants » (AFJ, p. 35) et le « marmotement de sa célèbre bouche. » (AFJ, p. 35)

Chez Depestre, le corps de la femme, sa personnalité, sa vitalité prennent place dans l'ordre du monde extérieur et permettent à l'homme de découvrir le cosmos par son contact:

elles, [les femmes], devinrent mes hémisphères Nord et Sud. [...] Elles étaient le *nombril* électrique de la terre, le grand influx nerveux qui protège le *soleil*, la

³⁰ Philippe Camby, *op. cit.*, p. 227

³¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 317.

lune, les saisons et les récoltes. Le bien, le juste, l'idéal, le vrai, le beau et le bon, le merveilleux, 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 jouit. (AFJ, p. 121)³²

Ce passage, bien que lyrique, exprime un aspect particulier de la représentation du corps dans la pensée carnavalesque que Bakhtine résume ainsi : « le corps prend une échelle cosmique tandis que le cosmos se corporalise. »³³ Dans la même veine, les valeurs morales soulignées ci-haut sont rabaisées dans une perspective concrète du monde, liée aux systèmes digestif et génital. Il y a bien, dans l'écriture de Depestre, une association de la femme à la nature. Elle est cependant « renouvelée », entre autres, « par la logique artistique de l'image grotesque [qui] ne s'occupe que des saillies, excroissances, bourgeons et orifices. »³⁴ Olivier, le compagnon de tante Zaza, devenu adulte dans la nouvelle « Mémoires du géolibertinage », dira de ses nouvelles conquêtes : « je me livrai à des milliers de relèvements de terrains: relèvements de fossettes et de points noirs, relèvements de lunules et de verrues, relèvements patients de tous les délires de la chair féminine. » (AFJ, p. 123)

La nouvelle « Roséna dans la montagne » met aussi en scène un couple aux nombreuses contradictions. Alain, jeune homme sérieux, veut devenir prêtre : « la vocation mont[e] dans [s]a vie comme l'eau dans un puits. » (AFJ, p. 41) Lui qui parle créole et étudie en français, il est prêt à suivre assidûment, en plus, des séances particulières de latin avec le père Mulligan, missionnaire irlandais, pour s'améliorer aussi rapidement que l'appel du Seigneur l'exige. Son mentor, qui « avait dans la ville la réputation d'un homme de sagesse et de science » (AFJ, p. 41), lui recommande de couper les liens avec les expériences de son enfance. Pour Alain, « il fa[ut] rompre sans merci avec les excentricités païennes du vaudou et faire de la *chasteté* l'un des fondements de [s]on destin. » (AFJ, p.

³² C'est moi qui souligne.

³³ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 337.

³⁴ *Ibid.*, p. 316.

42)³⁵ Le garçon assimile d'ailleurs assez rapidement, à la manière du vulgaire perroquet, un discours étranger à sa nature: « on observe jour et nuit les doux *commandements de Dieu*. On méprise les fugaces *satisfactions de la chair*. » (AFJ, p. 52)³⁶

Pourtant, Alain a vécu son enfance dans un milieu où la sexualité n'est pas perçue de façon péjorative, où « cette découverte, loin de provoquer des réflexes de culpabilité, suscite, au contraire, chez les deux sexes, une joyeuse confiance en soi. » (AFJ, p. 47) Alain « [s]'étai[t] fréquemment masturbé, solitairement ou en groupe, sans crainte ni dégoût, dans la joie la plus spontanée. » (AFJ, p. 47) Il avait même poussé l'audace (ou la simple curiosité) jusqu'à « épier des couples faisant l'amour. Ce spectacle [lui] avait paru très sain et d'une beauté qui [lui] avait, chaque fois, coupé le souffle. » (AFJ, p. 47) Cependant, il « n'avai[t] jamais encore baisé, ce qui s'appelle baiser. » (AFJ, p. 47) Évidemment, l'attitude innocente d'Alain face à la sexualité entre en vive contradiction avec les convictions religieuses du père Mulligan. Il apparaît inconcevable pour cet homme rigoureusement catholique que la pureté de cœur et d'esprit voisinent avec les plaisirs de la chair.

Alain a aussi à réorganiser toute sa conception polythéiste héritée du vaudou pour s'ériger une vision monothéiste qui concorde avec le catholicisme. Les croyances vaudous transmises par sa mère doivent être ravalées au rang de simples souvenirs. Alain ne doit plus accorder aucune importance aux dieux « Guédé Nibo, général Grand-Bois, capitaine Maloulou, maître Cimetière-Boumba » (AFJ, p. 46) ainsi qu'aux « bains de charme, infusions, tisanes et décoctions » (AFJ, p. 45) de la *mambo* (prêtresse du vaudou). Non seulement la pratique sexuelle est complètement évacuée de la religion catholique, de plus, il est impensable que la femme y tienne le statut d'officiante. Rapidement, Alain tient bien son rôle de fervent converti :

nos dieux se soucient seulement des affaires de la terre. Leur foi est pratique. Nos *loas* sont ambitieux,

³⁵ C'est moi qui souligne.

³⁶ C'est moi qui souligne.

ivrognes, roublards et paillards. Ils aiment manger, boire, danser et forniquer. Ce sont des bambocheurs qui oublient qu'ils ont une âme à sauver ! (AFJ, p. 52-53)

Quant à Roséna, elle entre violemment en désaccord avec cette chaste représentation de la vie; « il fallait détacher avec la langue chaque syllabe pour convenir qu'elle était é-blou-is-san-te. » (AFJ, p. 50) Alain considère qu' « elle [es]t une force satanique de séduction. » (AFJ, p. 54) Selon le père Mulligan, elle incarne « une lionne, un scandale biologique ! Malheur à ceux par qui le scandale arrive. » (AFJ, p. 50) En accord avec cette interprétation, Jacques Solé retrace l'origine historique de cette hantise de la femme:

la misogynie de la Renaissance répandait d'ailleurs une représentation de la nature féminine qui insistait sur ses aspects bestiaux face à la sainteté, la pureté et l'ascétisme vantés, au moins officiellement, par la société chrétienne; le sexe faible y incarnait les dragons intérieurs dont il fallait sans cesse repousser les néfastes tentations. En Angleterre, les prédicateurs d'Henri VIII comparaient constamment, comme sur le continent, la femme aux créatures les plus orgueilleuses ou féroces, lascives, venimeuses ou trompeuses, du règne animal; souvent *lionne* ou *guenon*, vipère ou sirène, elle participait plus, pour eux, à l'univers des monstres qu'à l'humanité; source de désir et d'angoisse, elle causait depuis toujours la perte de l'espèce.³⁷

Mais Roséna, « le scandale aux yeux de lionne » (AFJ, p. 50), n'a pas peur de défendre son identité avec intégrité. Elle le clame clairement: « moi, je n'ai pas honte d'être *femelle* et d'avoir une boulangerie sous ma robe ! » (AFJ, p. 53)³⁸ Dans la bouche de Roséna, les convictions religieuses irréalistes d'Alain sont rapidement réinterprétées et retransmises dans une dimension concrète, entre autres par un rabaissement carnavalesque du vœu de chasteté : « ainsi le bon Dieu te défend de *goûter* à la femme? [...] Le père Mulligan t'a fourré ces niaiseries dans la tête? Hein? Ça le regarde, s'il tient à garder toute la vie son sexe au

³⁷ Jacques Solé, *op. cit.*, c'est moi qui souligne.

³⁸ C'est moi qui souligne.

réfrigérateur du Saint-Esprit! » (AFJ, p. 52-53)³⁹ Elle dénonce radicalement la scission entre le corps et l'esprit, dénaturante, imposée par la religion catholique:

l'âme, l'âme, vous n'avez que cette fumée à la bouche! [...] Regarde, dit-elle en écartant son corsage, pourquoi devrais-je rougir de les porter si haut? Et mes cuisses, dit-elle en levant sa jupe jusqu'à la ceinture, crois-tu qu'elles portent de mauvaises nouvelles dans ces montagnes? (AFJ, p. 53)

Roséna marque une rude entorse à la citation biblique d'Isaïe: « qu'ils sont beaux, sur les montagnes, les pieds du messager qui apporte de bonnes nouvelles. » (AFJ, p. 40) En effet, plutôt que les pieds, les parties du corps féminin sont ici célébrées.

Alain est d'ailleurs bien incapable de soutenir longtemps une quelconque contenance devant la fougue de Roséna. Il le constate dès leurs premiers contacts: « si vous étiez un [...] futur père du Saint-Esprit, il vous fallait dire beaucoup d'*Ave Maria* pour vous rafraîchir le sang. » (AFJ, p. 50) La prière est un piètre recours pour Alain, « tandis que le vagabond de proie qu'[il] avai[t] réussi à dompter se durcissait dans [s]on pantalon. » (AFJ, p. 53) Alain avoue: « je n'avais pas envie de prier. Mon *Ave Maria* chéri me pesait à présent sur l'estomac, et me donnait une légère nausée. » (AFJ, p. 58-59) Roséna réinvente d'ailleurs le signe de la croix en lui donnant une toute autre inspiration: « je te baptise au nom de ma bouche, de mes seins et de mon saint-esprit, cri[e]-t-elle en riant aux éclats » (AFJ, p. 59), tout en éclaboussant Alain, qu'elle surnomme « petit Jésus de Prague. » (AFJ, p. 59) Cette boutade se situe dans l'esprit carnavalesque qui « voit naître des doubles parodiques de tous les éléments du culte et du dogme religieux. »⁴⁰

Le texte de Depestre ironise à plusieurs reprises, toujours par le rabaissement et par le biais de ses personnages, à propos de la religion catholique.

³⁹ C'est moi qui souligne.

⁴⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 23.

Tout d'abord, Rosée, « en secouant les épaules et les seins au-dessus de[s] âmes [d'Alain et du Père Mulligan], gardées au frais sous les amandiers mystiques du Seigneur » (AFJ, p. 50), n'est rien d'autre qu'une « rosée diabolique [...] qui tombait du coin le plus luciférien du ciel. » (AFJ, p. 56) Face à la sensualité de la femme, l'âme des deux hommes doit être, au sens figuré, à l'abri, sous les arbres, du trop ardent soleil ou de la pluie pénétrante. Ensuite, Alain, grâce à l'hostie qu'il a avalée quelques minutes auparavant, voudrait bien se convaincre que la courbe des fesses de Roséna est associée dans ses veines à quelque dessein innocent du bon Dieu. (AFJ, p. 51) Mais la présence de Roséna ne lui laisse pas l'âme, le cœur et le corps indifférents, surtout lorsqu'elle « roul[e] outrageusement son paganisme à la face du très saint sacrement. » (AFJ, p. 57) Parle-t-on de paganisme ou de seins, de fesses et de hanches ? Roséna se moque des scrupules d'Alain et le surnomme « saint Alain de Tête-Bœuf » en riant. (AFJ, p. 58)

Les jeunes gens sont bientôt unis par la même *foi*, celle de l'amour charnel, et trouvent la représentation de cet amour dans le même symbole que la foi catholique : « ses longues jambes armèrent une *croix* de soleil sur mon dos. » (AFJ, p. 60)⁴¹ Le couple communique cependant sous d'autres espèces que le pain et le vin lorsqu'il leur « arriv[e] de faire l'amour sur un banc de la chapelle, mêlant fébrilement [leur] orgasme au souffle de Dieu. » (AFJ, p. 71) Le passage suivant, tiré d' « Une ambulance pour Nashville », montre aussi un renversement du spirituel vers l'érotique: « le révérend Edgar Hughes n'avait pu la regarder passer sans croire que si le paradis existe vraiment sa porte principale doit ressembler à l'arche qui couronne les cuisses félines d'Emily Brown! » (AFJ, p. 108) Ce point de vue carnavalesque sur le Ciel réinvente la représentation du sublime, le concrétise par le corps de la femme, paradis plus désirable et porteur d'espoir que toute abstraction.

Un autre passage, tiré de la nouvelle « La visite », permet de se convaincre à nouveau de la pertinence de l'interprétation par le carnavalesque :

⁴¹ C'est moi qui souligne.

ce matin, à la messe de quatre heures, au moment de la consécration, je t'ai vue briller sous la forme d'une merveilleuse rondelle de femme. Tu as trouvé l'ostensoir d'homme qu'il faut à ton corps ![...] As-tu idée de la qualité du pain et du vin que tu as sous ta robe ? L'homme qui te mangera et te boira sera d'accord avec moi. (AFJ, p. 188)

Le texte met en place une permutation de la symbolique religieuse du corps et du sang du Christ changés en pain et en vin pour le culte des pratiquants chrétiens. Cette croyance est remplacée ici par le corps de la femme divinisée pour ses attraits érotiques. Elle est « un trésor eucharistique. » (AFJ, p. 188) La nourriture spirituelle évoquée par le rituel religieux est rabaisée à une nourriture métaphorique certes, mais néanmoins concrète, sexuelle et incarnée par la femme et non par Dieu. Un autre passage réitère un rabaissement du même type : « le pain et le vin que le prêtre changeait symboliquement en corps et en sang du Christ avaient pour nous deux une saveur semblable à nos belles œuvres de chair. » (AFJ, p. 68) Mais le plaisir de la dégustation est aussi bien concret dans le passage suivant, tiré de la nouvelle « Alléluia pour une femme-jardin » :

à peu de temps de là, on était assis en face du déjeuner [...]: poulet grillé aux piments, bananes mûres à l'eau, beignets de poisson, patates douces boucanées, salades d'aubergines et de tomates, riz aux haricots rouges étendu de lait de coco et truffé de petits morceaux de bœuf salé, tranches d'ananas et de pastèque et comme boisson un punch de montagne digne de nos vertiges derniers. (AFJ, p. 31-32)

Peut-on parler ici de description folklorique superflue ? Il semble que cette célébration de la nourriture et du sexe s'inscrit dans la logique carnavalesque, celle-ci privilégiant les besoins corporels.

Le père Mulligan « loue les armes que la pureté d'Alain oppose à l'assaut des « démons » du corps » (AFJ, p. 55) que représente Roséna. Cependant, il reprend avec véhémence un discours oppresseur lorsqu'il découvre que les jeunes gens ont fait l'amour: « vous appelez amour la basse fornication dans la fange d'une berge ! Vous n'avez pas honte de profaner un mot si proche de Notre-

Seigneur ? Vous avez roulé comme des pourceaux au bord d'une rivière. Vous avez fait des cochonneries ! » (AFJ, p. 62) Le père Mulligan adopte sans nuances une position de répression et de chasteté, fidèle au dogme du christianisme. En effet,

les premiers Pères de l'Église, en particulier, la favorisèrent en insistant sans relâche sur la supériorité de la virginité et en considérant la sexualité légitime, au mieux, comme un mal nécessaire strictement asservi à la survie de l'espèce; ils enseignèrent la valeur suprême de la chasteté et de l'abstinence par opposition aux pulsions de l'instinct.⁴²

De façon surprenante, le père Mulligan n'observe cependant pas un comportement aussi monolithique qu'il le voudrait. Le « dieu roux » (AFJ, p. 57) affiche « une espèce de familiarité tendre » (AFJ, p. 54) avec Roséna, qu'il appelle « Rosée. » (AFJ, p. 54) Toutes sortes de signes subtils de coquetterie (soin de la barbe et de la moustache, changement de chemise, eau de lavande, ceinture de cuir havane, etc.) (AFJ, p. 54-55) laissent présumer que le père Mulligan est lui aussi une entité indissociable et multiple (corps, sentiments et pensées) même s'il le nie, en quelque sorte, pour servir sa religion. Mais suivant ses instincts, il espionne Roséna, dénudée, durant son sommeil: « avec des précautions de fauve aux aguets, il se hiss[e] sur une chaise et se m[et] à regarder entre la cloison et le plafond. Après un long moment de contemplation, il rev[ie]nt se coucher et allum[e] une cigarette. » (AFJ, p. 55) Le texte évoque le cliché érotique de la cigarette après l'amour, cigarette réelle pour un coït imaginaire.

Roséna n'est pas dupe, elle saisit immédiatement les enjeux réels qui se cachent derrière les revendications pieuses du père Mulligan :

assez, assez ! cri[e] Roséna hors d'elle-même. J'en ai par-dessus les seins de vos radotages hypocrites! C'est tout bonnement la jalousie qui vous monte au foie ! Vous crevez de jalousie. Oh, ne protestez pas, mon père. Croyez-vous que je n'ai pas vu vos manèges de coq en rut ? Rosée par-ci, Rosée par-là.

⁴²Jacques Solé, *op. cit.*, p. 87.

Sans parler de vos yeux qui n'ont pas arrêté de me peloter le bon ange ! Vous auriez aimé être à la place d'Alain. Il vous a coupé l'herbe sous les éperons, voilà tout ! (AFJ, p. 62)

De saint homme, voilà le père rabaissé à une figure animale (coq, fauve) et même à une représentation du diable, dans un autre passage: « les yeux du père lui sortaient de la tête, sa barbe hérissée jetait des flammes rousses. Les veines de son cou se tendaient et sa pomme d'Adam avait curieusement l'air d'être en érection. » (AFJ, p. 72) Saint Philippe et saint Jacques, quant à eux, sont rabaissés à la dimension humaine parce qu'« ils ont été eux aussi des hommes avec ce qu'il faut sous la braguette. » (AFJ, p. 82)

Lorsque le père Mulligan surprend le couple en flagrant délit de « luxure », il frappe Alain à plusieurs reprises (AFJ, p. 72-73). Il veut, même par la force, ramener Alain « dans le giron de Dieu. » (AFJ, p. 56) Mais cette crise de violence n'est pas uniquement mystique. Roséna démasque définitivement la jalousie du père. « violemment nue » (AFJ, p. 73), elle l'oblige à baisser son pantalon, sous la menace d'un couteau et lui découvre « un membre tumescent, martial, pugnace, qui coqueriqu[e] bravement dans le danger. » (AFJ, p. 73) Elle le guérit de toute envie avec un coup de couteau aux testicules. Par la suite, le père raconte qu'il a été victime d'un coup de sabots de cheval dans les parties et qu'« il accept[e] son nouvel état avec philosophie. » (AFJ, p. 74) Il n'avouerait pas qu'au fond, Roséna l'a sauvé d'un dilemme cornélien: faire l'amour et renier son vœu de chasteté, ne pas le faire et rester éternellement tourmenté. L'incident concrétise aussi le vœu de chasteté faisant voir qu'il s'agit d'une mutilation de l'être humain, d'un mode de vie dénaturant. Le texte, par le carnavalesque, passe de l'abstrait au concret pour dénoncer des croyances contre-nature et le fait avec une grande dose d'humour malgré le macabre de la situation.

La prose de Depestre révisé plusieurs idéologies considérées comme dominantes. L'autorité juridique, la religion catholique, le pouvoir médical, le sacrement du mariage, la fidélité ne résistent pas au monde depestrien. Par exemple, dans la nouvelle « De l'eau fraîche pour Georgina », Damoclès

Nérestan, juge au tribunal de paix et Irézile St-Julien, « une femme tout le temps fourrée dans les jupes de la religion » (AFJ, p. 84-85) passent un pacte. Le juge paye la vieille tant qu'il obtient les faveurs sexuelles de la jeune et belle voisine d'Irésilie. Mais cette entente déloyale, par un drôle de quiproquo, tourne au détriment des deux conspirateurs : « le juge Damoclès Nérestan perdit le même jour sa situation et sa réputation de juriste compétent qu'il avait mis des années à forger. Tante Rézile perdit la pension du père Naélo et les derniers sacrements de l'Église. Georgina et l'eau fraîche restèrent de bons amis du soir. » (AFJ, p. 88) Le « pacte » avec la nature et l'innocence de Georgina l'emportent sur les pouvoirs de la loi et du catholicisme.

Un autre passage, celui-là tiré de la nouvelle « Un retour à Jacmel », rappelle que l'institution catholique ne peut tout contenir et sublimer, surtout pas les passions. La sœur Nathalie des Anges est soignée par le docteur Braget, suite à une grave infection :

trois jours après, sœur Nathalie pouvait reprendre ses cours. Au répit de midi elle alla remercier personnellement l'éminent docteur. Trois mois après, la mère supérieure confia au curé de Jacmel, le révérend père Naélo, que sœur Nathalie des Anges attendait un enfant du docteur Braget. (AFJ, p. 208)

Les amours hors mariage font écho à des rencontres érotiques intra mariage à trois partenaires dans une harmonie sensuelle entre les gens et la nature. Dans la nouvelle « L'enchantement d'une heure de pluie », un homme haïtien marié à Margareta, française, introduit naturellement une autre femme, Ilona, suédoise, à leur union :

portées par le rythme même de leur sang, Ilona et Margareta entraient avec grâce dans le mystère de nos terres américaines. [...] Sur le tapis du salon, je voyageai à la folie avec Ilona tandis que je portais sur mon dos les courbes non moins folles de Margareta. Rien ne pourra jamais être plus ineffable que la pluie de cet après-midi-là. (AFJ, p. 147)

Ce passage ne se limite pas au voyeurisme du « ménage à trois » entre un Noir et deux Blanches mais ouvre sur une perspective de nouveauté (l'Amérique / le

mystère), d'espace (le voyage) et de mouvement (le rythme / les courbes). Tout ce dynamisme est généré par les deux femmes.

Ces diverses contestations ne sont pas toujours des représentations carnavalesques du monde proprement dites. Elles s'inspirent cependant de la même nécessité de renverser l'ordre établi par la mise en place d'une autre vision des choses. Les discours, comme les situations, naissent de chocs et de croisements. Certaines phrases, avec une construction grammaticale standard, énoncées par le narrateur et semblant appartenir à lui seul, révèlent cependant une deuxième voix sous-jacente. Par exemple, Olivier, étudiant noir à l'université dans la nouvelle « Mémoires du géolibertinage », confie : « j'étais l'un des milliers de jeunes hommes du tiers monde qui demandaient à Paris de leur expliquer la vie de l'après-guerre. » (AFJ, p. 117) Sous l'apparente bonne foi du personnage-narrateur, désireux d'apprendre à bien vivre et bien penser la politique, la sociologie, l'économie, c'est-à-dire sortir de la barbarie « sauvage » et entrer dans la civilisation occidentale, censée être la seule vraie, l'ironie se décèle facilement. La suite de la nouvelle démontrera justement comment « la civilisation moderne maintenait les yeux fermés sur les problèmes essentiels de l'homme. » (AFJ, p. 117-118) Les femmes seront des éléments catalyseurs pour éveiller la conscience d'Olivier à la complexité de la vie, laquelle ne s'apprend pas uniquement par la raison mais grâce à toutes les dimensions humaines (corps, cœur, esprit).

Le texte procède de la même façon dans la nouvelle « Roséna dans la montagne ». Alain, le personnage-narrateur, dit : « cette année-là, je voulais devenir un saint. » (AFJ, p. 41) L'honorable volonté de cette certitude est cependant doublée d'une dérision rieuse. Car si « cette année-là » ouvrait sur la sainteté, comme un enfant, Alain allait sûrement changer de vocation l'année suivante et vouloir se faire pompier ou équilibriste... L'imparfait du verbe le souligne d'ailleurs. Mais le ridicule de ce projet tient aussi dans la suite de la nouvelle qui démontrera l'inutilité chronique de la religion catholique face aux oppressions que subissent les paysans haïtiens au quotidien (maladies, mauvaises

récoltes, injustices sociales, etc.). Ici encore, la femme permettra, par sa façon dynamique et généreuse d'appréhender la vie, d'entraîner l'homme dans une voie féconde, hors des institutions et des systèmes souvent inefficaces, sclérosés, injustes. Dans ces deux passages, l'hybridation du discours permet d'énoncer une certitude, par la voix du narrateur, pour mieux la déconstruire ensuite par la même voix mais qui n'est cependant plus tout à fait la même. Bakhtine explique ce procédé ainsi :

nous qualifions de construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux « langues », deux perspectives sémantiques et sociologiques.⁴³

Dans toutes les nouvelles, Depestre fait ainsi cohabiter de façon distincte deux univers, deux styles d'expression, deux langues. Entre autres, dans le passage suivant d' « Alléluia pour une femme-jardin », le texte reproduit la formule utilisée dans les veillées pour intéresser l'auditoire à l'histoire que le conteur veut raconter. Le monde imaginaire du conte est introduit par l'onomatopée « Cric... » lancée par le conteur Laudrun à laquelle Olivier et Isabelle répondent « Crac. » (AFJ, p. 23) Le discours bascule alors dans l'invention. Dans cette même nouvelle, un passage reproduit un article du journal *Le Nouvelliste* :

la toujours ravissante Isabelle Ramonet, l'inoubliable reine du carnaval de 1937, invitée par un metteur en scène européen à faire du cinéma, a aimablement décliné l'offre. Elle a préféré regagner sa ville natale du Sud-Ouest. Un soir où l'ennui de la province sera dans sa vie plus épais que d'habitude, elle se repentira amèrement d'avoir tourné le talon à une telle gloire. Nous n'hésitons pas à écrire qu'Isabelle perd sans aucun doute l'unique occasion qu'elle avait d'attirer sur son petit pays le rayonnement d'une nouvelle Greta Garbo. Un espoir que rien cependant ne justifie nous laisse croire qu'il n'est pas encore trop tard pour elle de revenir sur son invraisemblable décision. C'est le vœu que, dans ce journal, ses milliers d'admirateurs formulent pour l'avenir de sa beauté. (AFJ, p. 13-14)

L'extrait glisse dans le ridicule par une écriture qui se veut savante et littéraire mais qui ne réussit qu'à être ampoulée et artificielle. De plus, il véhicule des idéaux bien proches du colonialisme, adulant les capitales européennes et le style de vie occidentale comme seuls garants de réussite. Cette écriture est à l'opposé du discours d'Isabelle qui ne se laisse pas tromper par « les lumières de ces métropoles qui n'étaient pas aussi innocentes qu'elles ne le paraissaient. » (AFJ, p. 23)

Un passage de la nouvelle « Noces à Tiscornia » prend la forme d'un texte de loi, avec la langue de bois caractérisant les documents officiels :

ARRÊTÉ

ATTENDU QUE : le 26 octobre dernier ont été conduits au Campamento de Tiscornia de ce département, les sieurs Jean-Paul et Evelyn Eginhard, citoyens haïtiens, majeurs, mariés, arrivés à ce port, à cette date, à bord du vapeur **Benvenuto Cellini**, en provenance de Naples, munis de visas consulaires cubains, mais démunis de billets de retour, et formant en plus de cela un couple mixte : en effet, le **señor** Eginhard est mulâtre et *la señora* une femme blanche du meilleur type caucasien.

DÉCIDÉ

PRIMO : l'internement au Campamento de Tiscornia des **señores** Jean-Paul et Evelyn Eginhard, citoyens haïtiens, en qualité de **deposito**, au compte de la compagnie consignataire à Cuba du vapeur **Benvenuto Cellini**, qui a conduit dans cette République ce couple subversif : mulâtre haïtien marié à *une beauté blanche, française, de parents d'origine hongroise de Transylvanie*, sans avoir pris en considération qu'ils ne réunissaient pas les conditions qu'exigent les lois en vigueur touchant l'Immigration à Cuba. (AFJ, p. 153-154)⁴⁴

Malgré la quantité de précisions concernant les accusés, il est impossible de savoir clairement le motif de leur internement. Le sérieux du discours légal est tourné en dérision par les quelques phrases (mises en italiques) qui rajoutent une voix moqueuse à ces mots du pouvoir législatif. Dans les extraits étudiés

⁴⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 125-126.

précédemment, l'hybridation des voix se remarque plus fréquemment dans les discours énoncés par des personnages masculins. De la même façon, les hommes sont plus souvent les sujets des rabaissements carnavalesques. Cependant, les femmes tiennent une place indiscutable dans l'espace discursif par leurs paroles contestataires, marginales. L'étude de ces manifestations sera approfondie dans le dernier chapitre.

Plusieurs nouvelles s'enrichissent de mots écrits en d'autres langues : l'anglais (AFJ, p. 33), l'espagnol (AFJ, p. 159), le créole (AFJ, p. 191). Encore une fois, cet exotisme des paroles peut être perçu comme une folklorisation gratuite. Cependant, il semble plus juste d'attribuer ce mélange des langages à une mouvance des conceptions et des origines qui se traduit dans la pluralité des vocables. D'ailleurs, Depestre ne se limite pas à la multitude de mots que peuvent lui offrir toutes les langues, il en invente : « géolibertinage » (AFJ, p. 120), « génycophile » (AFJ, p. 207), « motophallus » (AFJ, p. 206). Et il en combine : « culture-serpent, culture-chacal, culture-exil » (AFJ, p. 119), « grand-mot-blanc » (AFJ, p. 188), « canelle-roséna » (AFJ, p. 64). Chaque terme créé « n'était pas dans leur dictionnaire. Il était tout neuf, tout nu. » (AFJ, p. 120) Car comme l'explique Karine Glorieux, « la création d'un monde nouveau ne pourrait se réaliser sans néologismes, --étymologiquement *néo* : nouveau, *logisme* (de *logos*) : parole, discours. »⁴⁵ Et la constitution d'un univers plus respectueux des êtres vivants ne peut émerger sans l'apport de la femme.

Par ailleurs, la nouvelle « Mémoires du géolibertinage » questionne la distinction entre nom commun et nom propre en utilisant d'innombrables énumérations de noms propres. Olivier, le neveu de tante Zaza étudiant à Paris, se confie à propos de ses amantes :

aux côtés de mes femmes, aux confins rayonnants de
leurs orgasmes, je fus tour à tour Out-Napishtim et
Atibon Legba, le Christ et le *houngan* haïtien
Antoine Langommiers, Bouddha et Ogou Badagris,

⁴⁴ C'est moi qui souligne.

⁴⁵ Karine Glorieux, *Le système d'images grotesques et carnavalesques à l'œuvre dans les derniers romans de Calixthe Beyala*, Mémoire de maîtrise, Faculté des lettres, Département de littérature, Université Laval, 1999, p. 83.

Confucius et Agoué-Taroyo, Mahomet et Damballah Ouèdo. Pour mes fées douces, je fus aussi passionnément Kalidassa, Thalès de Milet, Hipparque, Ptolémée, Lucrece, Swedenborg, Leonardo da Vinci, Descartes, Pasteur, Einstein. Sous les tropiques mêmes de leur chair, au milieu de leurs plus folles tempêtes, je fus en même temps Dessalines et Beudelaire, Béhanzin et Léon Tolstoï, Ali-Houssain-ben-Ali-ben-Sina et Shango, le cacique Caonabo et Abraham Lincoln, Alfred Nobel, Sibelius et Moteczuma, Li Tai-Pé et Beethoven. (AFJ, p. 125)

Il pourrait évidemment être intéressant d'analyser cette citation par rapport à l'identité que tente de se conférer le personnage d'Olivier en évoquant tous ces personnages célèbres. Les femmes le stimulent à développer une confiance absolue en ses capacités, à l'image de ces grands hommes. Toutefois, une lecture plus « carnavalesque » est possible. Tout d'abord, l'énumération reste un procédé bien rabelaisien : Gargantua énumère cinquante-neuf torche-culs, entre autres. Ensuite, outre la forme, le contenu déstabilise par l'érudition qu'il suppose et par l'apparition impromptue du « nom propre venu de l'extérieur [qui] joue moins comme porteur d'un sens plein, donc fixe, que comme élément de comparaison, d'opposition, création de sens étrange. »⁴⁶ Finalement, il y a bien confrontation de deux niveaux : l'un, abstrait et élitiste, l'autre, sexuel et concret.

Là où le carnavalesque passe par la redécouverte du corps pour réhabiliter l'être humain dans sa totalité (corps, pensée, sentiments), le réalisme merveilleux invite à l'imaginaire, exige de ne pas se laisser réduire au corps et encourage à développer l'affectivité. Le prochain chapitre examinera le rôle du personnage féminin comme tremplin de l'imaginaire afin que l'homme ainsi que la collectivité vivent autrement la réalité opprimante. À sa façon, mais tout comme le carnavalesque, le réalisme merveilleux rejette la pensée totalitaire uniformisante ainsi que les discours dominants et ouvre sur la pluralité des options, le renouveau, le changement. La femme en est encore une fois le dépositaire.

⁴⁶ Marie-Noëlle Gary-Prieur, *Grammaire du nom propre*, Paris, PUF, 1994, p. 51-52.

CHAPITRE TROIS

DU RÉALISME MERVEILLEUX

« *Qu'est-ce qui vous arrive ?...*

Oubliez-vous à ce point la fantaisie ?... »

Jacques Stéphen Alexis

La théorie du Réalisme merveilleux¹ apparaît indispensable pour aller plus avant dans l'étude du texte de Depestre. Cette théorie, exposée par Jacques Stephen Alexis, entre autres, veut qu'avec la littérature (et les autres formes d'art), « il ne s'agit pas de témoigner seulement pour le réel et de l'expliquer, il s'agit de transformer le monde [...]. Il s'agit d'aider à l'éclosion de ce qui naît et se développe, il s'agit d'aider à la liquidation de ce qui dépérit et constitue une entrave à l'essor de l'homme. »² En d'autres termes, l'objectif est de promouvoir « une intégration dynamique du Merveilleux dans le réalisme. »³ Le Réalisme Merveilleux se veut une forme hybride entre l'esthétique traditionnelle (de l'oralité) du merveilleux et le réalisme socialiste, qui transcende d'une part « l'art pur »⁴ et d'autre part le « réalisme analyste et raisonneur. »⁵

Ceci donne lieu à « un réalisme vivant, lié à la magie de l'univers, un réalisme qui ébranle non seulement l'esprit, mais aussi le cœur et tout l'arbre des nerfs ! »⁶ Cet « alliage de notions antithétiques par excellence »⁷ ne se réduit pas à un ajout folklorique superficiel d'éléments surnaturels à une trame dite réaliste selon les conventions du roman français, dans la tradition de Zola ou Balzac. L'esthétique du réalisme merveilleux ne se reconnaît pas à de longues descriptions tentant de reproduire un portrait fidèle des personnages et de leur environnement. Plutôt, de façon plus concrète et toujours selon Alexis,

¹ Jacques Stephen Alexis, *op. cit.*

² *Ibid.*, p. 247.

³ *Ibid.*, p. 264.

⁴ *Ibid.*, p. 260.

⁵ *Ibid.*, p. 263.

⁶ *Ibid.*, p. 263.

⁷ Charles Scheel, « Les romans de Jean-Louis Baghio'o et le *Réalisme Merveilleux* redéfini », *Présence Africaine*, Vol. 147, No 3, p. 43.

le Réalisme Merveilleux se propose tout d'abord de chanter les beautés de la patrie haïtienne, ses grandeurs comme ses misères, avec le sens des perspectives grandioses que lui donnent les luttes de son peuple et la solidarité avec tous les hommes ; atteindre ainsi à l'humain, à l'universel et la vérité profonde de la vie. Ensuite, de rejeter l'art sans contenu réel et social. De plus, de rechercher les vocables expressifs propres à son peuple, ceux qui correspondent à son psychisme, tout en utilisant sous une forme renouvelée, élargie les moules universels, en accord bien entendu avec la personnalité de chaque créateur. Finalement, d'avoir une claire conscience des problèmes précis, concrets, actuels et des drames réels que confrontent les masses, dans le but de toucher, de cultiver plus profondément et d'entraîner le peuple dans ses luttes.⁸

Danielle Wainwright a déjà proposé une courte étude du réalisme merveilleux⁹ qui démontre succinctement la pertinence de cette théorie pour les textes de Depestre. Christiane Ndiaye, quant à elle, discute du réalisme merveilleux en rapport avec la représentation des personnages féminins dans plusieurs romans antillais, dont un de René Depestre.¹⁰ En continuité avec les travaux d'Alexis, elle trace quelques points de repères au réalisme merveilleux :

des phénomènes de métamorphose, le goût de la théâtralité, un certain emportement de l'imagination, peuvent se rencontrer dans des textes associés plutôt au réalisme merveilleux (chez Depestre ou Chamoiseau, par exemple). Cependant, dans l'ensemble, l'univers des contes et des textes qui portent la marque de cet héritage des traditions orales (Roumain, Depestre, Alexis, Fignolé, etc.) est un univers cohérent et rassurant. Le Bien et le Mal, les Bons et les Méchants s'y distinguent nettement. [...] C'est un univers où l'humain, la nature et le surnaturel sont complices [...] de sorte que le récit se termine toujours sur une note d'espoir.¹¹

⁸ *Ibid.*, p. 268.

⁹ Danielle Wainwright, « Le réalisme merveilleux chez René Depestre », *Revue francophone*, Vol. 9, No 2, automne 1994, p. 45-52.

¹⁰ Christiane Ndiaye, *Danses de la parole*, p. 19-34.

¹¹ Christiane Ndiaye, « Ollivier : le baroque au féminin. Vers une nouvelle esthétique du roman haïtien », à paraître dans *Études littéraires*, hiver 2002.

L'étude des nouvelles sous cet angle semble donc appropriée. Depestre commente cette notion de réel merveilleux en se référant aux œuvres de Carpentier, Amado, Rosa, Rulfo, Asturias, Cortazar, Roumain, Alexis, Garcia Marquez :

la notion de *réel merveilleux* est la négation poétique et romanesque des circonstances historiques de la conquête coloniale. C'est l'antithèse artistique de la *Realpolitik* qui aura été à l'œuvre aux Amériques à partir de l'aventure de Christophe Colomb. [...] Je ne pouvais, pour mon humble part, rester indifférent à un concept esthétique aussi fécond. D'où la place que je lui fais dans mes modestes travaux. À la notion de *Realpolitik*, j'oppose le concept de *réalutopie* qui articule dans mon imaginaire de poète, le merveilleux, la créolité, l'haïtianité, la francophonie, l'érotisme, la modernité et d'autres valeurs qui m'empêchent de désespérer du cœur humain.¹²

Dans plusieurs nouvelles du recueil, la description de la réalité rejoint les quatre aspects du réalisme merveilleux élaborés par Alexis¹³. Depestre campe les personnages dans des lieux « où se déroulent les activités quotidiennes de la population. Il nous emmène au marché, à l'église, nous invite chez les habitants et nous fait vivre les plus menus détails de leur vie de tous les jours. »¹⁴ Certains protagonistes montrent en effet une profonde énergie leur permettant de se créer une meilleure existence avec courage et détermination, dans des circonstances qui leur concèdent un aura particulier, par des gestes pourtant très simples. Par exemple, dans la nouvelle « Roséna dans la montagne », Alain est émerveillé par Roséna :

au marché, j'avais pu apprécier son talent pour découvrir d'un coup d'œil le meilleur melon d'eau, les avocats de belle venue, les œufs fraîchement pondus, les aubergines, les tomates et les concombres qui annonçaient des salades de toute beauté. J'avais pu voir aussi, au gré de nos achats, qu'elle n'était pas encore née la marchande capable de lui faire payer trop cher une poule ou le quart d'un régime de figes-bananes. (AFJ, p. 51-52)

¹² René Depestre cité par Bernard Magnier et Priska Degras, « Les mots-jardins de René Depestre », *Notre librairie*, No 104, janvier-mars 1991, p. 39-40.

¹³ Jacques Stephen Alexis, *op. cit.*, p. 268.

¹⁴ Danielle Wainwright, *op. cit.*, p. 45.

Dans la nouvelle « Un nègre à l'ombre blanche », Dieuveille Alcindor mène le combat classique de l'homme avec la terre pour réussir à se nourrir convenablement. Cependant, cette lutte dépasse les limites de la simple survie. Le passage suivant illustre la quête d'un homme pour son identité, pour une place dans la société, pour la paix avec la nature et les forces cosmiques et spirituelles. Dieuveille travaille avec toute la force de ses bras mais aussi avec une pureté de cœur presque magique, engendrant des résultats quasi surnaturels :

à plusieurs reprises, Alcindor faillit s'avouer vaincu : les pousses qu'il plantait le matin, malgré tous ses soins, rarement parvenaient à souhaiter le bonsoir à la lune et aux étoiles. Mais une rage bleue encourageait chaque battement de son cœur au combat et au travail de la vie. Au bout de quelques années, la « savane maudite », sous les mains d'Alcindor, finit par se transformer en une terre méconnaissable de santé. [...] Dès lors, Dieuveille Alcindor cessa d'être le « mauvais esprit » de Cap-Rouge. On ne le tint plus à l'écart des coumbites¹⁵, des cérémonies vaudou, des bandes-raras¹⁶ et des autres activités collectives du hameau. (AFJ, p. 92-93)

La nouvelle « Alléluia pour une femme-jardin » évoque une autre dimension dans les difficultés de la vie agricole, celle « des nombreux abus des gardes ruraux et des propriétaires fonciers dont les paysans de la région étaient continuellement victimes. » (AFJ, p. 22) Les familles paysannes sont aussi aux prises avec la maladie et le manque de soins, comme dans ce passage de « Roséna dans la montagne » : « le père Muligan emportait sa trousse médicale, et il avait la gravité et l'aplomb d'un médecin quand il se penchait sur des cas de paludisme, de pian, de kwassiokor et d'autres maladies endémiques des campagnes haïtiennes. » (AFJ, p. 70)

Dans la nouvelle « Un retour à Jacmel », le docteur Braget est profondément intégré aux travaux et aux jours de Jacmel [...]. Il fréquentait les combats de coqs et les parties de cerfs-volants géants sur la plage. Le

¹⁵ Forme de travail coopératif dans les campagnes.

¹⁶ Processions carnavalesques dans les campagnes.

dernier vendredi de chaque mois, on pouvait le voir s'amuser au bal criminel tous azimuts qu'organisait le bâtonnier Népomucène Homère au fameux dancing *Au rat mort*. Le docteur Braget assistait de même aux baptêmes, aux fêtes de première communion, aux mariages, aux veillées et aux enterrements les plus humbles. (AFJ, p. 201)

Le docteur Braget est non seulement un médecin de grande compétence, il est en plus un citoyen apprécié. Face à l'ampleur de la catastrophe causée par le cyclone Betsabé chez la population où pratique le docteur Braget, celui-ci se montre d'une efficacité exemplaire. Ses actions dynamiques s'imprègnent même d'une force occulte :

il aida à ranimer et à reloger des centaines de sinistrés. Il indiqua les mesures d'hygiène à prendre pour éviter une épidémie. On vit sa moto sillonner les campagnes jusqu'aux endroits inondés. Le *bruit courut* même que son engin était amphibie et qu'il lui arrivait de voler quand les crues d'une rivière ne le laissaient pas passer. (AFJ, p. 207)¹⁷

Ce médecin qui marche sur les eaux, comme le Messie, n'en est pas moins très sensible au charme des femmes. Les gens racontent bientôt à son sujet qu'il « pouvait engrosser à distance la femme qu'il voulait. À croiser une jeune fille ou un essaim de jeunes filles, il n'avait qu'à braquer sur leur pubis le « rayon fécondateur » qu'il avait fixé dans le phare de la motocyclette, pour transpercer instantanément tissus et hymen... » (AFJ, p. 208-209) Après le Christ marchant sur les eaux, l'Opération du Saint-Esprit! Notons que cette métamorphose de la réalité peut aussi être attribuable à un rabaissement carnavalesque des miracles bibliques.

Dans plusieurs circonstances difficiles, car « si le monde est une vallée de larmes, Haïti est le coin le mieux arrosé de la vallée » (AFJ, p. 42), l'invention et l'imagination permettent aux protagonistes d'ajouter à la réalité, de la modifier par des éléments folkloriques, des bribes de contes, des parcelles de légendes, tentant ainsi de mythifier le réel afin de le rendre plus tolérable :

¹⁷ C'est moi qui souligne.

notre maison, dans le quartier de Tête-Bœuf, avait deux pièces, sans électricité ni eau courante; les fosses d'aisances, dans la cour, étaient surmontées d'une espèce de guérite aux planches mal jointes, sans aucune intimité. Quand elles étaient pleines, on appelait les *bayacous*¹⁸ pour les vidanger. Ces hommes travaillaient à la pelle, avec des ordures fécales jusqu'à la ceinture. Ces nuits-là, dans notre rue, personne ne pouvait fermer l'œil. Tout Tête-Bœuf guettait à l'aube le départ du camion qui emportait les sinistres récipients de fèces. On imaginait les vidangeurs munis d'ailes de charognards ou de museaux de chacals. À découvrir qu'ils étaient des êtres humains, on leur lançait des pierres, des bouteilles vides et des injures. (AFJ, p. 43-44)

Certains personnages sont complexifiés, mythifiés en raison des histoires qui circulent sur leur identité. Plusieurs versions, souvent contradictoires, présentent les protagonistes. De grandes comme de petites histoires, « l'imagination de Jacmel n'en finissait pas de s'exciter. » (AFJ, p. 88) La collectivité compense par l'imaginaire une réalité morne. Par exemple, Dieuville Alcindor, dans la nouvelle « Un nègre à l'ombre blanche », a déjà été un militant « selon la légende de ce temps-là, dans les rangs des Cacos qui avaient résisté aux fusiliers marins dans les montagnes du Nord. » (AFJ, p. 92) Ou encore, le Dr. Hervé Braget, personnage de la nouvelle « Un retour à Jacmel », voit sa réputation forgée par « les bruits qui, de loin en loin, avaient couru sur ses frasques d'étudiant. » (AFJ, p. 200) Tante Rézile, dans la nouvelle « De l'eau fraîche pour Georgina » est à la fois « une sorcière, une vieille hystérique, une pauvre fille de Marie, une héroïne romantique. Pouvait-elle réunir dans un seul corps les grandeurs et les misères de ces quatre styles de vie ? » (AFJ, p. 79)

Le réalisme merveilleux, qui veut justement « chanter les beautés de la patrie haïtienne, ses grandeurs comme ses misères »¹⁹, est dans la même foulée « la négation poétique, romanesque, picturale, des données impitoyables de la domination coloniale. C'est l'antithèse artistique, la réfutation idéale des

¹⁸ Vidangeurs.

¹⁹ Jacques Stephen Alexis, *op. cit.*, p. 268.

événements qui, dans l'ordre économique, politique et social, ont dominé la scène insulaire de Saint-Domingue. »²⁰ Le passage suivant montre une redéfinition du réel qui colore d'une façon tout à fait singulière certains faits divers :

elle, [tantine Rézile], était la négresse qui, au temps où Haïti était un ballon sous les pieds fous des généraux, avait eu, un soir, déguisée en commandant de la place de Jacmel, l'audace de se faire ouvrir les grilles d'une forteresse et, à coups de pistolet sur la garnison, de libérer son fiancé condamné à mort. [...] Les plus mauvaises langues disaient que Sor Zizile était un *mauvé moun*²¹, [...] on lui attribuait la mort surnaturelle d'une dizaine d'enfants, d'une jeune fille de dix-huit ans et d'un capitaine de la Garde d'Haïti. » (AFJ, p. 77-78)

Cette disposition à refaire le monde, à « transpose[r] naturellement [l]es notions de relativité et de merveilleux dans [l]a vision de la réalité quotidienne »²² caractérise le réalisme merveilleux. Du point de vue de Charles Scheel, « il s'agit en fait ici d'un surnaturel qui fait irruption dans le contexte de nouvelles et de romans bien ancrés par ailleurs dans la réalité. »²³

Le réalisme merveilleux permet de dépeindre, par certains traits-clés et non pas par une description exhaustive, tant la cruauté implacable des calamités naturelles que la générosité humaine, tant les bienfaits de cette même nature que les pires bassesses de cette même race humaine, en y ajoutant toutefois du surnaturel, du surhumain. En revanche, Alexis attribue au réalisme merveilleux un rôle particulier dans le combat du peuple pour sortir d'une réalité opprimante et valoriser son imaginaire. Il ne peut « concevoir de réalisme merveilleux en dehors du *Réalisme Social*. »²⁴ Pour aborder le réalisme merveilleux sous un angle plus spécifiquement esthétique, Scheel note une étude de Chanady qui précise que

le registre réaliste merveilleux doit satisfaire à trois critères. Le premier est celui de la présence dans l'œuvre à la fois du réel et du surnaturel. Le second est que l'antinomie entre ces deux mondes soit

²⁰ René Depestre, *Ainsi parla le fleuve noir*, Grigny, Éditions Parole d'aube, 1998, p. 60.

²¹ Mauvaise personne.

²² Jacques Stephen Alexis, *op. cit.*, p. 265.

²³ Charles Scheel, *op. cit.*, p. 43.

²⁴ Charles Scheel, *op. cit.*, p. 44.

« résolue », c'est-à-dire que l'instance narrative admette la coexistence de ces deux mondes comme allant de soi [...]. Le troisième critère découle du second : afin que l'antinomie entre réalisme et merveilleux soit résolue dans le texte, il faut que l'auteur implicite exerce une « grande retenue de jugement » vis-à-vis des narrateurs et des focalisateurs [...]. Si par exemple une narration contient des éléments légendaires ou mythologiques surnaturels, l'auteur implicite doit se garder de les juger (même indirectement) au nom de notions occidentales conventionnelles de ce qui est vraisemblable et naturel.²⁵

Les nombreux extraits commentés précédemment permettent une démonstration générale des procédés du réalisme merveilleux. Les personnages masculins et féminins se composent grâce à cette esthétique héritée de la tradition orale. Ainsi, les protagonistes échappent à cette réalité qui les limite pour se créer un espace intérieur. Cette vie imaginaire s'immisce dans le quotidien et le régénère, transparaît comme une « parole différée, ou déguisée, sous laquelle l'homme et la femme bâillonnés serrent ce qu'ils disent. »²⁶ En effet, la femme n'est certainement pas exclue de l'univers du merveilleux, du conte, de la tradition orale. Bien souvent, le personnage féminin sert de support à cet imaginaire.

Plusieurs passages chez Depestre peuvent s'étudier à la lumière de ces commentaires. Par exemple, la représentation du personnage d'Isabelle, dans « Alléluia pour une femme-jardin », transcende la dimension humaine: « tout en étant « vivant[e] », « réaliste », [elle] glisse subtilement dans la légende, dans le mythe; [elle] dépasse l'humain et acquiert une dimension surréelle, merveilleuse. »²⁷ Par une magie tout à fait naturelle, Isabelle change les choses:

la contrariété seyait à ses charmes qui soudain changèrent notre humble souper en un banquet princier. C'était à ne pas y croire: les verres étaient finement taillés dans du baccarat, les assiettes venaient de Sèvres, les couverts étaient en argent étincelant. La nappe avait été brodée par des mains

²⁵ *Ibid.*, p. 45-46.

²⁶ Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 87.

²⁷ Christiane Ndiaye, *Danses de la parole*, p. 22.

d'Aubusson. L'eau du robinet avait la saveur d'un champagne, le pain le goût d'un grand fromage. Le court-bouillon au poisson exhalait les fragrances de la haute cuisine. La lumière de la pièce ne provenait pas de la lampe, mais des yeux verts piqués d'or de Zaza. (AFJ, p. 11)

Et comme par enchantement, elle change les êtres: « je, [Olivier], sentais peu à peu sa présence passer dans mon propre corps. Son sang se déversait et se mettait à circuler dans mes veines sous l'action d'une fabuleuse transfusion. » (AFJ, p. 28)

Au fil des ans, Isabelle initie Olivier au rêve, par le biais des films projetés au cinéma qu'elle a fait construire à Jacmel:

tante Zaza était inséparable de l'écran qui fascinait les soirées de mon adolescence. Elle était une distributrice de belles images. Souvent elle venait dans la petite salle s'asseoir à mes côtés, et sa présence ajoutait des horizons aux films que je voyais. Pendant longtemps je me laissai croire que c'était de sa chair que partait le faisceau de lumière qui racontait des histoires qui faisaient rêver. (AFJ, p. 16)

Pour Olivier, Isabelle est la source de l'imaginaire. Elle devient indispensable à la création d'un monde de magie, qui éclôt en parallèle à la réalité. La femme ajoute non seulement du fantastique au quotidien d'Olivier mais elle est une figure de proue essentielle à toute la population de Jacmel, la dépositaire du rêve: « elle devint le diagramme mythique de la ville. Sa présence s'intégra parfaitement au paysage comme les vieux arbres de la place d'Armes, les eaux du golfe avec la coque rouillée de l'*Albano*, ou la rivière La Gosseline.» (AFJ, p. 14) Elle est ainsi située en même temps parmi les phénomènes de la nature.

Le destin de Zaza n'a de cesse d'alimenter l'imagination des habitants de Jacmel, ces derniers enrichissant « le réel avec son cortège d'étrange, de fantastique, de rêve, de demi-jour, de mystère et de merveilleux [...]. »²⁸ Isabelle

²⁸ Jacques Stephen Alexis, *op. cit.*, p. 263.

leur permet de déployer leur génie créateur, elle devient la muse de toute une ville. Tout d'abord, une histoire délirante se tisse au sujet de son mariage :

le bruit circula que Daniel Locroy était mort d'une *mystérieuse* maladie qu'il avait contactée dans les bras de sa femme : à mesure qu'il baisait Isabelle, il voyait ses organes génitaux se réduire comme une peau de chagrin. Quand un matin, à son réveil, il découvrit que son sexe avait disparu et qu'il ne lui restait plus qu'une moitié de testicule, il se tua d'une balle à la tête. Un médecin mit fin à ces *bobards hallucinants* : il avait vu le corps de Locroy déchiqueté au pied d'un arbre, sur la route de Meyer, parmi les débris de la moto. (AFJ, p. 13-14)²⁹

Cette vision de l'ouverture béante, de l'absorption, de l'anéantissement et de la mort³⁰ est néanmoins positive : « l'ancien y trouve la mort, le nouveau y naît à profusion. »³¹ Le carnavalesque et l'ambivalence contenus dans le texte de Depestre remettent ici en question la possibilité du plaisir sexuel libre dans le cadre de l'institution du mariage. Car Isabelle se révèle être une merveilleuse source de vitalité pour Olivier mais ce, dans un contexte clandestin et réprouvé, en dehors des liens légitimes du mariage. Le sacrement du mariage ne semble pas le seul lieu d'épanouissement du couple.

Spear interprète cette représentation du merveilleux comme « la trouille de l'homme devant le sexe de la femme[...] [puisque] la puissance et le danger de la femme résident dans sa « coucoune ». »³² Et pas seulement dans son sexe : « une si grande beauté ne pouvait causer que de grands malheurs. » (AFJ, p. 15) Le texte de Depestre apporte plus loin un autre bémol à la beauté des femmes qui peut souvent se gâter par « les sautes d'humeur, les caprices, les accès de vanité, les minauderies et les extravagances » (AFJ, p. 14) de celles-ci. Cependant, cette invention d'un vagin anthropophage vient plutôt des « forces créatrices de fiction et de rumeurs, de légendes et de contes, dont se nourrissent les personnages de

²⁹ C'est moi qui souligne.

³⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*, p. 323.

³¹ *Ibid.*, p. 336-37.

³² Thomas Spear, *op. cit.*, p. 149.

Depestre »³³ que d'une création machiste. De telles « extravagances » peuvent ainsi être reliées à la fois à l'esthétique du carnivalesque et du réalisme merveilleux.

Les « bavardages » (AFJ, p. 15), « médisances » (AFJ, p. 15), « ragots » (AFJ, p. 16), « louanges et brocards » (AFJ, p. 15) ne s'arrêtent pas là; la création collective n'a pas de limites:

on raconta alors à Jacmel qu'elle, [Zaza], avait investi des capitaux dans une salle de cinéma en souvenir d'un célèbre acteur qui avait été son amant à Paris, et qui l'avait finalement plaquée pour une star scandinave. [...] *On murmura* également que l'argent qui avait servi à la construction du cinéma était d'origine *magique*. Il provenait des fosses que la mère d'Isabelle, la veuve du général César Ramonet, plusieurs années auparavant, avait creusées dans son jardin. Elle avait alors dans une *atmosphère de scandale* ramené au jour de nombreuses jarres chargées de louis d'or et de vaisselle précieuse. (AFJ, p. 15-16)³⁴

Il semble que « la rumeur publique se nourrit de la réalité mais la déforme à l'extrême : il n'y a pas de juste milieu ou de modération. »³⁵ Ici encore, non seulement le réalisme merveilleux permet-il de transcender le quotidien, mais il rejoint la logique carnivalesque laquelle s'inscrit aussi dans « l'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès. »³⁶

Le personnage de Zaza navigue entre la « princesse des Mille et une Nuits » (AFJ, p. 13) et la beauté dangereuse, la Sainte « prodige de la famille » (AFJ, p. 12) et la dévergondée, la « perle des tantes » (AFJ, p. 35) et la femme fatale. En résumé, elle est « une épée au cœur infiniment tendre. » (AFJ, p. 16) Cette image phallique de l'épée, une fois de plus, est proche de la représentation carnivalesque, car si le sexe d'Isabelle est décrit comme une ouverture béante,

³³ Pierre-Guy Lapaire, *op. cit.*, p. 94-95.

³⁴ C'est moi qui souligne.

³⁵ Pierre-Guy Lapaire, *op. cit.*, p. 95.

³⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*, p. 302.

« à côté de cette ouverture du corps, figure constamment le phallus. »³⁷ À sa mort, les réactions contradictoires marquent bien l'ambiguïté de cette femme : « les bouches tordues de ceux qui l'avaient aimée employaient à son sujet des mots comme reine, héroïne, merveille. [...] Ceux qui l'avaient en vain convoitée, diffamée, brocardée [...] ne savaient comment se faire pardonner [...]. » (AFJ, p. 37) Assurément, le caractère merveilleux de Zaza est à jamais gravé « dans des milliers de têtes inclinées sur le repas du soir » (AFJ, p. 38), car suite à sa disparition tragique dans l'incendie, « c'était la première nuit de la ville sans son étoile. » (AFJ, p. 38)

Thérèse Mérisier est aussi de la trempe des femmes-fées, des femmes-jardins. Sa simple présence réussit à faire basculer dans le merveilleux une banale conversation mondaine : « non seulement la langue, les dents, les yeux et les lèvres de Thérèse Mérisier, mais aussi ses seins, faisaient passer les mots du plomb à l'or. » (AFJ, p. 187) Cette sensualité prend une dimension délirante et fantasmagorique, car, chose extraordinaire (mais relatée comme étant tout à fait normale), « même les coqs, les chiens, les chevaux, et certains arbres fruitiers comme les bananiers, bandaient au passage de Thérèse. » (AFJ, p. 186) Cette force érotique est amplifiée jusqu'au délire, à un point tel où seule une réponse démesurée pourra être à la hauteur de ce charme surprenant :

primo : avec une femelle comme notre Thérèse, n'ayez confiance en personne : collègue, frère, beau-frère, voisin, chien, chat, cheval, serpent, coq, bananier, coiffeur, godemiché, dentiste, plombier, gynécologue, jardinier, chirurgien, facteur, électricien, perroquet, tout ça, c'est de la mauvaise graine de séduction. Fermez l'œil, et hop, votre splendide jument est enfourchée jusqu'à la gorge. Secondo : [...], mettez-vous illico au lambi³⁸. Vous aurez des yeux tout autour de la queue et un pouvoir de taureau dans le pantalon ! (AFJ, p. 191)

Dans cette description exagérée, il importe de s'attarder au caractère merveilleux de l'énumération plutôt que d'y voir une image réductrice de la femme. En effet,

³⁷ *Ibid.*, p. 337.

³⁸ Fruit de mer et, par extension, drogue aphrodisiaque préparée avec ce fruit de mer.

toutes les classes (ouvrières ou professionnelles), toutes les espèces (humaines, animales ou végétales), tous les liens (familiaux ou amicaux) sont confondus par la même influence magique : celle de la femme-jardin. Même le perroquet, animal pouvant être doté de la parole humaine, y succombe. Quant au sexe de l'homme, il faut, grâce à un philtre, lui ajouter des attributs multiples pour qu'il soit digne de Thérèse. La femme a un tel pouvoir qu'elle entraîne tout son entourage dans le sillon de son influence merveilleuse. L'imagination de ceux qui la croisent s'emballerait aussitôt à ce contact envoûtant et la description de la réalité s'en trouve étonnamment modifiée.

Le réalisme merveilleux tire son origine et tient son inspiration de la tradition orale. Alors, que font les *simidors*³⁹, sinon expliquer la réalité en en donnant une nouvelle interprétation ? Laudrun, le métayer de la ferme d'Isabelle, en « tirant » des contes, permet que « le réel et le merveilleux s'interpénètrent constamment dans un ordre *carnavalesque* quasi naturel. »⁴⁰ D'ailleurs, Laudrun « avait des traits *sévères*, mais ses yeux *rieurs* se moquaient du reste de son visage » (AFJ, p. 23)⁴¹, ce qui rend sa physionomie ambivalente. Le conte qu'il relate met en scène une jeune femme, Lovéna, amoureuse d'un poisson de rivière, Zin Thézin. Ces protagonistes, bien qu'imaginaires, remettent cependant en question les rapports entre humains et animaux. Car « le couple ne vivait pas seulement d'eau fraîche et de tendresse. Souvent Lovéna quittait ses vêtements et plongeait dans la rivière rejoindre son mâle-nègre. Zin Thézin bandait son arc dans la nuit de sa Lovéna. » (AFJ, p. 24) Cette représentation de l'acte sexuel comme un acte naturel que toutes les créatures vivantes partagent lui donne une dimension poétique permettant de l'appréhender sous un angle nouveau.

Cependant, le père de Lovéna réprovoque cet union et tue le poisson. La jeune fille, en revanche, assassine son père. Cet amour marginal entre une femme et un animal s'épanouit dans une sphère dépassant les tabous et les interdits. Le

³⁹ Conteurs.

⁴⁰ René Depestre, *Le métier à métisser*, Paris, Stock, 1998, p. 66, c'est moi qui souligne.

⁴¹ C'est moi qui souligne.

conte met en scène cette relation particulière qui « ne discute pas de ce qui est bien ou mal en ce monde. » (AFJ, p. 25) Finalement,

elle, [Lovéna], se laissa glisser doucement dans le courant sans interrompre sa complainte d'adieu. Elle avait disparu que sa voix planait encore au-dessus de l'eau. Il y a des gens qui ont le don de l'entendre, certains soirs. Ce sont eux qui, à tort ou à raison, croient qu'il y a un cordon de solidarité qui lie, de manière indestructible, les pierres, les arbres, les poissons et les êtres humains... (AFJ, p. 26)

Ce couple surprenant fait écho à celui que forment Zaza et Olivier, « [s]on grand poisson fou. » (AFJ, p. 29) Par contre, leur liaison « n'est pas un conte. » (AFJ, p. 29) Leur idylle est tout aussi surprenante, en passant par les mêmes émerveillements, en unissant des mondes tout aussi contradictoires. Même le nom d'Isabelle tire son origine d'un conte : « il était une fois une archiduchesse d'Autriche. Son époux assiégeait une ville belge. Elle fit le vœu de changer de chemise seulement à la chute de la ville. Le siège dura trois ans. Ensuite on donna le nom de la princesse à la couleur qu'avait la chemise au bout de son espoir. » (AFJ, p. 20) La princesse s'appelait Isabelle, la couleur café au lait de la chemise s'appela donc isabelle.

Avec la nouvelle « Un retour à Jacmel », le merveilleux s'inscrit aussi dans le récit par le conte : « l'homme et la femme qui fornicquent le Vendredi saint, dans l'oubli du mystère de la Passion, sont condamnés à rester collés l'un à l'autre, pour longtemps. Il se forme entre eux un nœud de chair, un nombril maudit que même l'étoile d'un pape ne peut défaire. » (AFJ, p. 213) À la fin de la nouvelle, on retrouve effectivement le docteur Braget et Madeleine en train de faire l'amour la nuit du Vendredi saint. Cependant,

leur légende se forma immédiatement: César et le père Naélo, en rentrant dans la petite maison au bord de la rivière, ne trouvèrent personne. Il y avait bien dans la pièce un lit en désordre qui révélait les jeux d'amour d'un couple ensorcelé. César se mit à chercher dans tous les coins où les amants étaient passés. Elle ne tarda pas à découvrir sous le lit un sexe de femme et un sexe d'homme qui, tout au bout de l'émerveillement réciproque, se livraient un ultime bon combat. Le père

Naélo se jeta à genoux devant ce miracle. Mais, en un instant, à se voir ainsi devant témoins, les deux sexes se changèrent en une paire d'ailes. Un oiseau unique s'envola gaiement dans le samedi immensément bleu de Jacmel. Une fois tous les dix ans, ce paradisier vient se poser sur l'un des fromagers de l'Allée des Amoureux [...] (AFJ, p. 215).

Le conte initial qui débute par des croyances d'ordre répressif et punitif, en intégrant la légende de l'oiseau du paradis, devient un hymne à l'amour et à la liberté sans contraintes familiales, sociales ou religieuses.

Notons ici que le vaudou est empreint lui aussi d'un désir de dépasser la réalité, de renverser l'ordre établi car,

né de la folle démesure de l'ordre esclavagiste, le vaudou projette sur l'histoire des Haïtiens les effets d'une « illumination » fantastique, une sorte d'agrandissement des échelles de perception du réel, où l'atroce et le merveilleux, le mystique et l'érotique, le carnavalesque et le politique, se côtoient, s'interpénètrent, se recourent entre eux, dans une transe et une exubérance effrénées.⁴²

Alexis questionne d'ailleurs le réel à travers des événements marqués par le vaudou :

le possédé de [la] religion vaudoue arrive parfois à prendre un fer rouge dans ses mains sans se brûler et le lèche ; il grimpe allègrement aux arbres même s'il est un vieillard, il arrive à danser pendant plusieurs jours et nuits d'affilée, il mâche et avale du verre... Loin de toute conception mystique du monde, à la lumière de nombreux faits d'observation, bien des valeurs devront être révisées par la science.⁴³

Il est évident que le réalisme merveilleux est une convention artistique, une esthétique et que le vaudou est plutôt de l'ordre du religieux ; ces deux concepts ne sont pas interchangeables. Toutefois, Depestre introduit des scènes de vaudou dans ses nouvelles, allant au-delà du folklorique, se servant plutôt de ces descriptions

⁴² René Depestre, *Ainsi parla le fleuve noir*, p. 60-61.

⁴³ Jacques Stephen Alexis, *op. cit.*, p. 265.

pour redéfinir certains discours aliénants, se réappropriier certaines valeurs humaines perdues, pour inventer une autre vision de la vie que celle, oppressante, déjà en place. La religion catholique, le sacrement du mariage, la médecine et la science sont remis en question, ramenés à des dimensions plus respectueuses de la nature humaine dans toutes ses sphères (corps, cœur, esprit). Et c'est souvent grâce à la femme que cette nouvelle vision du monde, plus libre, peut vaincre l'ancienne.

À l'opposé du vaudou, le catholicisme, depuis son émergence, encourage l'ascétisme et le contrôle de soi chez ses croyants. Ses prêtres, des hommes, sont voués à la chasteté. La religion catholique condamne toute démonstration païenne, excentrique et / ou érotique dans son rituel : « il est impossible de se donner à la fois aux jouissances charnelles et aux noces de l'esprit. »⁴⁴ Dans les textes de Depestre, les femmes sont pourtant essentielles dans le vaudou, elles sont tributaires du merveilleux qui s'en dégage. La cérémonie vaudou décrite dans le passage suivant, tiré de « Roséna dans la montagne », réhabilite justement la femme, le corps, le mouvement et la nudité comme des composantes sacrées indissociables du divin, de l'émotivité et de la spiritualité :

Dorélia officiait, vêtue de rouge, un tricorne en fer-blanc ou un chapeau chinois sur la tête, du coton dans les oreilles et les narines. Un soir, elle envoya au diable ses accoutrements et donna son corps nu à lécher à des flammes en érection. Le coït mystique terminé, il n'y eut pas la moindre trace de brûlure sur la peau lisse de la femme. (AFJ, p. 46)

Chose étrange, le feu ne brûle pas. Les manifestations de la réalité sont modifiées par la transe vaudou. Il y a possibilité de *faire* les choses autrement, comme le préconise Alexis. Dans un autre extrait, celui-là de la nouvelle « Un nègre à l'ombre blanche », l'office vaudou exécuté par la femme est une manifestation indispensable à la guérison du malade Dieuveille :

la jeune Marianna, connue pour ses charmes de femme-jardin, se déshabilla complètement. Trois fois de suite, ses dix-sept ans exécutèrent une danse de vie sur les belles flammes qui tremblaient de joie entre ses jambes écartées. [...] Après avoir béni le

⁴⁴ Philippe Camby, *op. cit.*, p 139.

feu, au lieu de se rhabiller, elle entra dans la pièce où Dieuveille était couché, elle répéta au-dessus de lui, sans le toucher, la danse rituelle qu'elle venait d'exécuter au-dessus du feu. (AFJ, p. 98)

Cependant, en plus de la danse vaudou, c'est à une tisane à base d'*houari*⁴⁵, préparée par une autre de ses femmes, que Dieuveille doit la santé retrouvée. La combinaison de ces deux éléments donne lieu à un événement extraordinaire, qu'on peut qualifier de merveilleux, magique. Car en plus d'être en pleine forme après ce singulier traitement, Dieuveille est maintenant Blanc :

Dieuveille Alcindor était entre les mains des médecins de Port-au-Prince l'étrange cas qu'on leur avait envoyé de Jacmel. Ils se livraient à toutes sortes de recherches et d'observations sur ce paysan de Cap-Rouge devenu aussi blanc qu'un Danois depuis qu'il avait ingurgité une décoction de *houari*. [...] Dans les grandes capitales du monde, on se demandait quel serait le sort de la suprématie blanche si tous les nègres de la terre décidaient soudain de lancer l'offensive de cet insolite *houari* de la brousse haïtienne. [...] Plus aucun Blanc ne se sentira en sécurité dans sa peau de droit divin.[...] Les crues de la « barbarie nègre » devenaient incontrôlables... (AFJ, p. 100-101)

Cette transformation, digne d'un conte, autorise une critique ironique de la science occidentale de même que de la notion de race ;

parce que comme dit Fanon, ce sont les Blancs qui ont inventé les Noirs. [...] Parce qu'il n'y a jamais eu de Noir, de Blanc, d'Indien dans l'histoire de l'humanité. Ce sont des inventions qui ont été mises en circulation à l'époque de la colonisation pour mieux servir les desseins des empires et pour atténuer un peu les contradictions qu'il y avait entre l'Évangile qu'on prêchait et les déprédations qu'on commettait un peu partout sur tous les continents. On a voulu ajouter à l'ignominie en soi que représentait l'ignominie coloniale, une ignominie génétique.⁴⁶

⁴⁵ Sorte de noix sauvage.

⁴⁶ René Depestre cité par Jean Jonassaint, *op. cit.*, p. 207.

Le passage suivant, de la nouvelle « La visite », démontre que le vaudou, plus fort encore que le mariage catholique, peut unir deux destinées que rien ne prédestinait :

Erzuli et Mme Shakespeare apportèrent aussitôt une grande auge de bois couronnée de vapeur. Elles nous invitèrent à entrer dans le bain de charmes. L'odeur de muscade, de jasmin et de champagne qui envahit la pièce augmenta encore plus notre transport. Les deux femmes lavèrent nos visages, nos mains, nos pieds, nos sexes et nos rêves. Après le coït sacré, [...] les deux femmes nous aidèrent à nous sécher et à nous rhabiller. (AFJ, p. 195)

En effet, la jeune femme est promise pour un mariage catholique avec un autre homme. Quant à celui qui l'accompagne dans ce bain, il ne devait servir que de témoin à l'union. Mais en visitant ensemble une prêtresse vaudoue, la future mariée et le témoin se retrouvent subjugués par le cérémonial. Le merveilleux de cet événement ouvre les possibilités d'une tout autre réalité et déconstruit l'engagement catholique même si au départ il devait « être béni, tour à tour, par Erzuli-Fredda-Toucan-Dahomin et l'archevêque de Port-au-Prince » (AFJ, p. 192):

Thérèse Mérisier sortit de son sac à main la liste des familles qu'il restait à visiter. Elle déchira en riant la feuille de papier et éparpilla les morceaux dans le chemin. Le jour d'avril resplendissait, pur et lumineux, sur le couple que nous formions avec la double bénédiction du ciel et de la terre. (AFJ, p. 196)

La cérémonie vaudou incite les protagonistes à remettre en question le mariage catholique. Contre toutes attentes, c'est un nouveau couple qui naît, en dehors des obligations sociales, en accord avec la nature et eux-mêmes plutôt que liés par des contraintes institutionnelles.

Le vaudou ainsi que le réalisme merveilleux consentent à poser un regard neuf sur le réel, exigent de redéfinir les frontières entre les faits observables et l'utopie, permettent non seulement de *faire* autrement, plus librement, mais aussi

de *dire* autrement. En cela, le personnage féminin est un porte-parole, comme l'illustrera le dernier volet de notre lecture des nouvelles de Depestre.

CHAPITRE QUATRE

LA PAROLE DES FEMMES

« *Fem-ne tombé pa janmin désespéré* », c'est-à-dire :

« *Une femme tombée se relèvera toujours* »

Maryse Condé

Les femmes-jardins s'affirment par leur sensualité, leur érotisme, leur émotivité. Outre leur corps, elles vivent « avec leurs élans d'amour, de jalousie, de tendresse, d'espoir, de foi, de colère, de bonté, de justice, de méchanceté, de détresse, de perversité et de maternité. » (AFJ, p. 123) Or, lorsque ces femmes parlent, le texte de Depestre révèle une parole contestataire, énergique, dynamique ; un discours entraînant, libérateur ; une voix auréolée de merveilleux, de magie. La dernière manifestation de valorisation du personnage féminin passe par la prise de parole que le texte lui confie. A ce titre, soulignons une distinction entre l'écriture érotique de Depestre et celle de Sade, cette fois-ci en un point particulier : la parole du partenaire sexuel. Cet aspect de l'érotisme chez Sade est analysé par Barthes :

il n'y a qu'un trait que les libertins possèdent en propre et ne partagent jamais, sous quelque forme que ce soit : c'est la parole. Le maître est celui qui parle, qui dispose du langage dans son entier ; l'objet est celui qui se tait, reste séparé, par une mutilation plus absolue que tous les supplices érotiques, de tout accès au discours.¹

Les représentations et fonctions des personnages dans les nouvelles de Depestre se distribuent en marge de cette opposition sujet parlant / objet muet. Cette fiction met en place d'autres points de repères. C'est-à-dire que les personnages deviennent des sujets lorsqu'ils s'engagent à allier corps et pensée, raison et émotions ; à parler pour dénoncer les schèmes aliénants ; se taire plutôt que de reproduire le discours dominant. Les autres restent des objets lorsqu'ils renoncent

¹ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 36.

à la « double-nature » humaine et ne retiennent qu'une dimension: soit le corps, soit l'esprit, lorsqu'ils reprennent les idées reçues.

Depestre présente souvent le personnage féminin en marge des postes de prestige comme juge de paix, médecin, prêtre, et exclu des sphères intellectuelles comme la lecture et l'université. Mais justement, sa fiction révèle combien ces fonctions et ces institutions peuvent être réductrices pour l'être humain. Les personnages (le plus souvent des hommes) qui gravitent dans ces univers rationnels --la loi, la religion, la science-- transmettent des discours oppressants, freins multiples et insidieux à la liberté et la sensibilité. Car ce n'est pas par la femme que les personnages masculins sont confrontés à la déshumanisation. La civilisation moderne « emprisonnait, torturait, humiliait, zombifiait, racialisait, animalisait, écorchait l'homme partout où il osait lutter pour une humanité réelle » (AFJ, p. 118). Au contraire, au contact des personnages féminins, l'homme se rapproche de la vie, s'humanise et se sensibilise, tout en s'éloignant « des calamités naturelles ou politiques qui animalisaient le monde » (AFJ, p. 177). Les femmes réussissent à opposer à ces idéologies une forme novatrice de sagesse grâce à leur parole. Elles utilisent le discours à d'autres fins que la domination et l'endoctrinement. Les femmes-jardins prennent la parole comme arme retournée contre ceux (et parfois celles) qui ont habituellement le monopole du langage. Elles l'utilisent en créant une nouvelle voix (voie). Certaines femmes, des femmes-jardins surtout, ne se laissent pas réduire au silence par les figures d'autorité. Les discours dominants, énoncés pour leur faire baisser les bras et accepter passivement certaines idéologies, trouvent en elles des êtres capables de réflexion critique et de contestation. Plusieurs passages de nouvelles déjà analysés sous d'autres aspects seront repris ici pour démontrer l'importance de la parole chez le personnage féminin.

Roséna, dans la nouvelle « Roséna dans la montagne », ne renie absolument pas ses croyances vaudou au profit du discours catholique d'Alain auquel il ne croit pas avec conviction lui-même. Roséna se montre toutefois curieuse, intéressée par cette vision du monde si différente de la sienne. Elle

questionne donc Alain très directement : « c'est vrai que tu veux te faire prêtre ? [...] Que sent-on quand on a la vo-ca-tion ? [...] Et nos *loas*², qui sont aussi des dieux, pourquoi font-ils librement l'amour ? [...] Moi, je trouve que nos *loas* ont raison de desserrer, quand ils en ont envie, les genoux de la vie. » (AFJ, p. 52-53) À ces propos, Alain répond que « ce sont des paroles de païenne. » (AFJ, p. 53) Roséna n'est cependant pas en reste de ferveur pour argumenter : « païenne ! C'est si bon d'être païenne de la tête aux pieds ! Il n'y a aucun mal à ça. » (AFJ, p. 53) Devant cette fougue, Alain se trouve complètement démuni, « cloué sur place, les poings serrés, la tête baissée. » (AFJ, p. 53) Bonne, joueuse, Roséna attribue à une origine un peu magique sa force oratoire : « c'est plus fort que moi, quand ça me prend. À ma naissance, on a dû me frotter la plante des pieds et les points vifs de mon corps avec un bain de piments. » (AFJ, p. 53-54) Elle lui demande pardon, « avec une moue de tendresse » (AFJ, p. 54), à laquelle Alain ne répond qu'un maigre « oui. » (AFJ, p. 54)

Mais comme elle le dit si bien, la nature intègre et libre de Roséna ne l'abandonne jamais. Lorsqu'elle rejoint Alain dans la chapelle et lui demande d'aller à la rivière avec elle pour l'aider à porter les seaux, celui-ci refuse sous prétexte que cela « ne plaira pas au père Mulligan. » (AFJ, p. 57) Il ne faut que cette excuse ridicule pour aiguiller sa contestation : « toi et ton dieu roux, vous me sciez les seins. » (AFJ, p. 57) Alain lui rappelle, en suppliant, de ne pas tenir des propos vulgaires dans la chapelle. Elle fait signes de croix et gémissements pour effacer la spontanéité de ses paroles. Cela est cependant éphémère car quelques secondes plus tard, elle harcèle gentiment Alain de nouveau : « aurais-tu si peur d'être dévoré ? [...] Ça alors ! Tu iras en enfer parce que tu auras vu mes... » (AFJ, p. 57) Alain finit par accepter de l'aider et Roséna sort encore triomphante de la joute orale, en « ria[n]t tout haut dans la chapelle. » (AFJ, p. 58)

Une fois à la rivière, Roséna invite Alain à se baigner : « l'eau est adorable, cria-t-elle. » (AFJ, p. 58) Alain est incapable de répondre. Et lorsqu'il aperçoit Roséna nue, il ne peut que se taire, mais cette fois-ci, de ravissement.

² Divinités du vaudou.

Roséna éclate de rire, s'ébat dans l'eau et poursuit Alain pour le confronter indirectement, par le corps, à ses engagements d'obéissance et de chasteté. Elle lui lance des phrases de défi, des incitations au mouvement, à l'action : « tu n'as pas envie de te baigner ? [...] L'eau ne te tente pas de nouveau ? [...] Tu ne te décides pas ? [...] Tu ne me fais pas peur, tu sais ? » (AFJ, p. 58-59) La force de caractère de Roséna lui permet de deviner qu'Alain se ment à lui-même en adhérant à cette vie de renoncement.

Au retour de la rivière, le père Mulligan soupçonne qu'Alain et Roséna ont fait l'amour. Au départ, Roséna refuse toute confrontation avec l'autorité catholique, elle « s'éclips[e] dans la cuisine. » (AFJ, p. 61) Cependant, alors qu'Alain demande pardon au père pour ce « péché » (AFJ, p. 62), Roséna soutient, « sur un ton ingénu » (AFJ, p. 61) qu'Alain et elle n'ont « rien fait de mal » (AFJ, p. 62). Le père Mulligan vient à bout de la patience de Roséna en tentant de lui faire avouer des comportements coupables qu'elle ne considère pas comme tels et en lui ordonnant de se taire lorsqu'elle défend son point de vue. Pour le père Mulligan, c'est de la fornication, pour Roséna, c'est de l'amour (AFJ, p. 62). La verve de Roséna l'emporte à nouveau et le père, suite à cette harangue, « ne pouvait plus articuler une seule phrase. Les mots semblaient pousser en tous sens dans sa bouche comme de nouvelles dents. » (AFJ, p. 62-63) On voit ici à quel point Depestre attribue au personnage féminin la capacité d'avoir raison de la « parole des pères ».

Après cette altercation, lorsque Roséna se retrouve à nouveau seule avec Alain, c'est elle qui rompt la première le silence (AFJ, p. 63). Alain est le premier surpris quand il s'entend dire « Roséna chérie » et « mon amour » (AFJ, p. 64) à cette dernière. Égale à elle-même, Roséna répond : « je t'aime, Alain. » (AFJ, p. 64) Par la suite, Alain prend vaillamment la parole auprès du père Mulligan pour contester le discours de chasteté et renie l'ascétisme pour défendre des principes en congruence avec ses désirs profonds : « Roséna m'a fait vivre les quatre cinquièmes d'un prodigieux état de grâce. » (AFJ, p. 65) Le père le plaint d'être

« tout à fait sous la fascination du mal ! » (AFJ, p. 66) Il voudrait bien convaincre Alain que « Roséna est le mal incarné. » (AFJ, p. 66)

Alors qu'Alain continue d'observer le culte catholique en apparence, il n'en vit pas moins de splendides « fêtes clandestines » (AFJ, p. 70) avec Roséna. La confrontation ultime est cependant imminente entre le père Mulligan et Roséna: « il sait maintenant de quel bois-pin je brûle. Il se tient sur ses gardes prudemment, mais au fond de lui le coq irlandais ne dort pas... » (AFJ, p. 71). Elle le soupçonne, avec raison, de la désirer. Roséna ne veut pas se dresser contre le père Mulligan au niveau des idéologies religieuses qu'il défend, celui-ci se cachant derrière des concepts abstraits, hors de la vie réelle. Elle entend bien le confronter par le corps, elle sait que là se trouve la faille à tous les raisonnements du père. Justement, quand le père Mulligan surprend Alain et Roséna au lit, en flagrant délit, il bat Alain qui « encaissai[t] bêtement les coups. » (AFJ, p. 73) Roséna, « témoin de [s]on désarroi » (AFJ, p. 73), prend elle-même la situation en main. Non seulement elle agit, mais elle ordonne au père Mulligan, d'une voix de commandement : « baissez le pantalon [...] le caleçon également. » (AFJ, p. 73) Et finalement, Roséna, mettant définitivement fin à son hypocrisie, châtre le père. Par fatalité, il sera fidèle à lui-même et sa vocation, grâce (peut-on dire) à Roséna. Par une autre voie que la religion catholique, celle de l'amour physique et sentimental, elle a aussi rendu Alain à lui-même. Le texte dote ici le personnage féminin à la fois d'une parole d'autorité (même un « acte de paroles ») et d'un langage du corps efficace.

Geogina Pierrilis, dans la nouvelle « De l'eau fraîche pour Georgina », ne se laissera pas influencer par sa voisine Tantine Rézile qui insinue qu' « une fille du peuple n'a pas comme une donzelle de l'élite à regarder de trop près celui qui doit saisir les rênes de son plaisir. » (AFJ, p. 84) La scandaleuse affirmation que ce qui compte, « c'est le soutien matériel que représente dans la vie une position de juge au tribunal de paix » (AFJ, p.84) n'aura pas de prise sur le désir de liberté et d'indépendance de Georgina: « tu peux courir, tu ne toucheras pas ma peau couleur de miel. » (AFJ, p. 85) Lorsque la jeune femme se rafraîchit en prenant un

bain toute nue dans son jardin, par une manigance de cette même vieille voisine, le juge Nérestan entre dans le jardin pour la violer peut-être. Que fait la jeune femme? « Georgina Pierrilis tourna la tête et découvre le sombre brasier d'un homme à demi nu dans le jardin. Les cris de la jeune femme commencent à scier la nuit! --Au secours! A l'assassin! Au voleur! Au secours! » (AFJ, p. 86). Elle ne fige pas comme l'oiseau pris par le chat, elle agit vivement avec l'aide de la parole et déconcerte totalement le juge, « il se blottit sous les draps, oubliant de se couvrir la tête » (AFJ, p. 86) ainsi que la vieille, « glacée d'épouvante » (AFJ, p. 86).

Comme Georgina qui n'a que faire de la soi-disant autorité de Tante Irézile et du juge Nérestan, Madeleine, dans la nouvelle « Un retour à Jacmel », s'élève devant la domination de sa marraine surnommée César (les attributs de ce personnage ont d'ailleurs des points communs avec un certain césarisme). Madeleine a passé la nuit du vendredi Saint à faire l'amour avec le docteur Hervé Braget, tombeur de femmes reconnu. Mais elle passe outre l'événement religieux et la réputation du docteur. Et bien sûr, les résistances de César n'y changeront rien : « lève-toi, ma filleule, [...], je te ramène à la maison. » (AFJ, p. 214) Madeleine n'est pas en reste et répond énergiquement : « écoute, marraine, [...] occupe-toi de ce qui te regarde, pour Hervé et moi le samedi de gloire ne fait que commencer ! » (AFJ, p. 214) Madeleine fonde ses paroles, ses actes et ses convictions non pas sur des conventions abstraites mais sur une réalité tangible, un vécu physique et émotif.

De la même trempe, Emily Brown, dans la nouvelle « Une ambulance pour Nashville », ne manque pas de courage sous la menace du Klu Klux Klan. D'ailleurs, c'est elle qui énoncera l'argument décisif pour la rébellion: « Tante Gemina et oncle Tom sont morts. [...] Nous devons donner la nouvelle à ces charognards de Blancs! Battons-nous! » (AFJ, p. 112) Emily reprend deux stéréotypes --Tante Gemina et Oncle Tom-- qui définissent la représentation des Noirs dans un certain imaginaire créé par les Blancs. Tante Gemina est une femme noire au sourire éclatant, figure publicitaire dessinée sur les emballages de

mélanges de pâte à crêpes. Elle peut donc être associée à l'image que les Blancs se font de la domestique, de la nounou sagement soumise à l'autorité des maîtres et heureuse de bien les servir, de bien nourrir leurs enfants³. Quant à l'oncle Tom, c'est un personnage tiré d'un roman, *La case de l'oncle Tom*, écrit par une femme blanche (Harriet Beecher-Stowe) et racontant l'histoire d'esclaves noirs et de leurs conditions de vie, plaidoyer ambigu contre l'esclavage reproduisant par ailleurs des propos racistes sur les Noirs⁴. Emily conteste donc ces images d'asservissement, prend la parole et propose l'action pour les anéantir.

Le personnage de Thérèse, dans la nouvelle « La visite », campe une femme décidée, organisée, libre. Face au parrain de ses noces, elle démontre une inébranlable assurance : « en l'absence de Guy, [le futur mari], tu m'aideras dans la corvée des visites d'invitations. » (AFJ, p. 187) Devant sa beauté et son aplomb, André, le parrain, est « incapable de sortir un mot » (AFJ, p. 186) C'est en effet une corvée pour Thérèse que de faire toutes ces invitations. Par delà les convenances, « elle aurait voulu se marier en strict intimité, devant un officier d'état civil et une paire de témoins. Guy, pour faire plaisir à ses parents, a accepté leur lubie d'un grand mariage à la cathédrale, béni par l'archevêque de Port-au-Prince, en présence de centaines d'invités. » (AFJ, p. 187) Son futur mari s'est plié aux autorités parentales et religieuses là où Thérèse n'aurait officialisé que l'essentiel : leur amour. Elle s'amuse donc de ces obligations lorsque les invités, tour à tour, prennent le parrain pour le marié. Thérèse pousse le quiproquo jusqu'à prétendre qu'André est réellement son promis. À cela, le parrain « ne trouv[e] rien à dire, tandis que Thérèse éclatait de rire. » (AFJ, p. 188-189) La visite se termine chez une prêtresse vaudou et la nouvelle prend fin sur une ambiguïté. L'union vaudou entre Thérèse et André fera-t-elle autorité sur la promesse de mariage catholique avec Guy ? Le caractère libre et contestataire de Thérèse est toutefois indéniable puisqu'elle déchire la liste des invités restant à visiter, en riant (AFJ, p. 196).

³ Marie-Christine Peyrière, avec la collaboration de Jean-Barthélémi Debost, « L'image médiatique, sous le regard de Grace Jones », *Notre Librairie*, No 91, janvier-février 1988, p. 112-115.

⁴ Germaine Finifter, « Oncle Tom et enfants noirs », *Notre Librairie*, No 91, janvier-février, 1988, p. 104-105.

Soledad Cortès García, dans la nouvelle « Noces à Tiscornia », est à sa façon un autre exemple de femme qui fait de la parole sa deuxième nature : « du front bien dégagé de Soledad Cortès García les mots jaillissaient librement, hésitant sur sa langue pointue et contre ses dents immaculées, juste le temps pour leur sens d'emporter la saveur de la bouche qu'elle avait adorablement fruitière. » (AFJ, p. 159) Elle est le portrait d'une femme intelligente, dont la dimension intellectuelle se lie étroitement à son charme physique. Prise dans l'époque de la guerre civile en Espagne, Soledad se retrouve perdue entre « les banalités de [sa] tante Inès » (AFJ, p. 171), la conversation de ses quelques amies de collègue qui « était un sable que le moindre vent mondain de Madrid faisait tourbillonner » (AFJ, p. 169) et les propos des voisins qui disent « que, belle comme elle avait poussé, elle n'allait sans doute pas tarder à trouver un parti digne d'elle parmi les fils des puissants du jour. » (AFJ, p. 170) À l'encontre de ces insipidités, Soledad veut afficher son indépendance en travaillant, en allant à l'université, mais elle ne peut malheureusement que se résigner à « se précipit[er] dans sa chambre pour éviter un scandale » (AFJ, p. 170) ou « se content[er] de rougir sans fin d'une guerre froide qui tournait en rond dans ses ovaires mêmes ! » (AFJ, p. 171) Là encore, ses révoltes intellectuelles et émotionnelles font fusion avec son corps de femme. Soledad est incapable d'annihiler ce qu'elle croit au profit « des idées qui s'étrécissaient chaque jour davantage à mesure que l'État autoritaire s'appliquait à remodeler l'Espagne. » (AFJ, p. 169) Elle choisit finalement l'incertitude de l'exil à Cuba plutôt que « le désert qui commençait pour la vie en Espagne. » (AFJ, p. 168)

Par ses gestes de révolte, Soledad fait partie des personnages féminins qui prennent la parole lorsqu'on leur indique de se taire, mais choisissent le silence plutôt que de répéter un discours de soumission. Roséna en est aussi capable : « il, [le père Mulligan], se tourna vers Roséna, cherchant également sa contrition. Mais elle se taisait, l'oeil en colère, la poitrine plus insolente que jamais. » (AFJ, p.62) De même, c'est à grand risque qu'Emily Brown conteste silencieusement la haine raciale des Blancs à son égard : « elle ne bougea pas, les yeux hautement

fixés sur Stevens. [...] Putain de négresse, on te parle, ajouta le commis. » (AFJ, p. 110) La protestation passe par le regard, par la présence du corps dans sa féminité, remparts tout aussi péremptoirs que les paroles contre l'insulte et l'intimidation. En réponse à des paroles injurieuses, la femme trouve la force de riposter par l'action. Evelyn, dans ce passage de « Noces à Tiscornia », l'emporte symboliquement contre l'autorité policière, même si on l'emprisonne malgré tout, elle et son mari :

l'un des officiers de la sûreté cubaine qui nous interrogeait avait, à un moment donné, pris Evelyn à part pour lui demander comment « une beauté immaculée, cultivée et raffinée comme elle, avait pu arriver à Cuba au bras d'un mulâtre insolent, rouge et haïtien par-dessus le marché ». En guise de réponse, le flic avait reçu une gifle. (AFJ, p. 152)

Comme Emily, Evelyn affiche avec fierté, intégrité et combativité sa dénonciation du racisme.

Le langage des femmes se révèle non seulement contestataire de certains discours oppressants mais permet aussi, par son dynamisme, de concevoir la vie d'un angle nouveau, plus libre. Cette voie innovatrice se transmet par la voix, les gestes, par tout le corps, dans ce qu'il a de particulièrement féminin. Le langage du corps, le mouvement que crée la femme apparaissent comme promesse de succès, d'espoir, de vie. Roséna, seulement par son pas, réussit à engendrer ce positivisme chez son compagnon Alain : « Roséna me précédait hardiment, me traînant dans sa belle foulée, sans faire attention aux ronces qui parfois griffaient ses longues jambes nues. Le souple effort de la marche portait lyriquement sur ses fesses. » (AFJ, p. 51) Cette représentation montre par métaphore ce qu'est la vie au contact de la femme : malgré les souffrances de l'existence, la femme avance et soutient l'homme avec courage. Dans le même esprit, Emily protège symboliquement la vie de son fiancé Stephen, soldat au front : « elle était sûre que le chant de ses seins, dans le souvenir du jeune homme, le protégerait des balles et des obus japonais. La guerre, en effet, le lui a rendu sain et sauf. » (AFJ, p. 108-109) Le langage du corps d'Emily défie la mort.

Les femmes maîtrisent des silences, des paroles, des corps agissants qui se révèlent dans leur vie sociale comme leur vie intime. Par exemple, le personnage d'Isabelle présente un échantillon diversifié des types de discours qu'une femme peut tenir. Elle mène bien évidemment sa vie de façon ferme et décidée. Après la mort de son mari, « de nouveaux soupirants apparurent sous les fenêtres de la jeune veuve. Elle signifia fermement à ce monde haletant qu'elle n'entendait pas se remarier. » (AFJ, p. 14) Elle est belle, intelligente, célibataire et riche par l'héritage que son mari lui a laissé. Elle fait construire le premier cinéma de Jacmel, merveilleuse et avant-gardiste ouverture sur le monde par la parole, le geste, l'image.

Cependant, en parallèle à sa grande curiosité face à l'innovation et le progrès, elle démontre une sensibilité maternelle lorsqu'elle s'adresse à son neveu Olivier. Elle lui parle comme à un petit garçon, malgré les seize ans du jeune homme. Entre autres, elle le met en garde contre l'imprévisibilité de la mer : « tu ne nageras pas trop loin de la plage, n'est-ce pas, mon chéri, c'est promis ? » (AFJ, p. 12) Ou encore, elle le borde innocemment : « il faut qu'on se couche tôt, [...] posant un chaste baiser sur [s]on front. » (AFJ, p. 17) Ou bien elle s'émerveille, comme ont l'habitude de le faire les tantes, sur la grandeur d'Olivier : « c'est fou comme tu as poussé. [...] Tu es déjà plus grand que moi. [...] Si, mon chéri, qu'est-ce que tu paries ? » Toute enjouée, elle lui prépare le repas : « tu dois avoir faim mon chéri. » (AFJ, p. 21) Elle l'interroge maternellement sur ses études (AFJ, p. 23). Et candidement, elle dort près de lui, dans le même lit : « ouvre la fenêtre, éteins et viens te coucher. [...] Bonne nuit, mon chéri. » (AFJ, p. 27) Ingénuement, au cour de la nuit, lorsque le fraîcheur s'infiltré dans la chambre, Isa suggère : « approche-toi de moi. [...] N'est-ce pas qu'on a chaud maintenant. » (AFJ, p. 28)

Olivier, quant à lui « ne di[t] rien » (AFJ, p. 28) mais la désirait « à la plage ce matin ; à la maison hier soir ; et à vrai dire depuis toujours ; peut-être dès le berceau, pour répondre à ce nom d'Olivier qu'[elle] [lui] a choisi. » (AFJ, p.

29) Dès sa naissance, la parole lancée par Isabelle pour le nommer l'a lié à elle comme une promesse d'union charnelle, d'une autre nature que le cordon ombilical, peut-on dire. Alors qu'ils sont dans les bras l'un de l'autre, Zaza questionne simplement et ouvertement Olivier sur sa vie sexuelle : « tu as déjà fait l'amour ? [...] Avec qui ? [...] Pas possible ! Où ? Quand ? [...] Tu l'as prise souvent ? » (AFJ, p. 29) Le discours maternel et protecteur qu'avait Isabelle envers son neveu se mue en une surprenante discussion érotique. Elle remarque elle-même son changement d'attitude : « moi [...] qui te prenais pour un petit garçon. [...] Moi qui te croyais bien sage. [...] Oh ! Comme tu es fort ! » (AFJ, p. 29) La liberté sexuelle d'Isabelle entraîne Olivier et les projette « éblouis jusqu'aux confins vertigineux d'[eux]-mêmes ! » (AFJ, p. 31) Zaza, par son corps, rend à Olivier une confiance en lui toute neuve qui lui permet de prendre la parole : « sans aucune honte, avec une souveraine simplicité, elle écarta les cuisses pour que je célèbre avec les mots frais de mes seize ans la gloire de son sexe ! » (AFJ, p. 34) La parole spontanée, comme le silence serein, font dorénavant partie de l'univers d'Olivier grâce à Isabelle : « notre silence avait la qualité de ce que nous avons fait la nuit précédente et de ce qui nous attendait. » (AFJ, p. 33)

Les passages cités plus haut pourraient suggérer la déduction suivante. D'une part, les femmes-jardins, plus jeunes, ont tendance à soutenir une parole décidée, contestataire, avant-gardiste. D'autre part, les femmes plus âgées semblent reproduire un discours oppressant, réactionnaire, conservateur. Cependant, il se trouve dans les textes de Depestre quelques personnages féminins, des mères et des grands-mères, qui vont à l'encontre de cette classification, somme toute, réductrice. Ces dernières tiennent des propos pleins de dynamisme, de verve et même de magie.

En cela, le discours de la mère d'Alain dans « Roséna dans la montagne » présente un premier bon exemple. Par ses paroles, elle aide son entourage à passer à travers les vicissitudes de l'existence. Elle

tira[it] les cartes pour les maçons, les ferblantiers, les domestiques, les chaudronniers, les prostituées, les

voleurs et autres voisins de Tête-Bœuf qui, à longueur de journée, venaient la consulter. Elle lisait l'avenir dans ces mains le plus souvent en chômage. Ou encore elle faisait semblant de changer complètement de personnalité, prétendument habitée par l'un des esprits du vaudou. Elle allongeait le visage, durcissait ses traits et prodiguait d'une voix de fausset conseils et encouragements à des clients qui l'écoutaient au bord du transport mystique. (AFJ, p. 44-45)

On la paye pour ses services de clairvoyance. Elle accepte néanmoins dans sa maison tous types de gens, de toutes provenances, sans jugement. Elle leur permet de reprendre courage, d'avoir à nouveau espoir en de jours meilleurs. On compte sur la femme pour refaire l'unité de la société. Et la transe vaudou, par son caractère merveilleux, auréole la réalité de mystère pour la rendre moins pesante.

La mère d'Alain fait preuve d'un immense courage dans son rôle maternel. Elle caresse le rêve de voir son fils devenir médecin. Ce désir de notoriété par l'intermédiaire de son fils s'inspire du rêve d'une vie occidentale idéalisée. Mais aussi utopique soit-elle, l'ambition de voir son fils s'offrir une vie meilleure grâce à ses sacrifices est sa raison de vivre. Les paroles qui ponctuent ce souhait démontrent une détermination sans bornes : « c'était son rêve le plus cher, et, [...] elle serait, disait-elle, capable de se vendre aux commerçants du Bord-de-mer. Elle le répétait avec une espèce de rage glacée dans la voix. Elle l'avouait même quand il y avait des gens à la maison. Elle ne diminuait pas pour autant dans leur estime. » (AFJ, p. 44) La femme peut s'imposer de difficiles efforts pour aider les êtres chers à améliorer leur existence.

Le second exemple est tiré de la nouvelle « Noces à Tiscornia ». Le personnage de *dona* Margarita, la grand-mère de Soledad, est beaucoup plus politique que maternelle. Elle se dit la tante de l'écrivain Federico Garcia Lorca. Elle s'invente ce lien de parenté avec un écrivain assassiné et mis à l'Index par le régime qu'elle conteste. Elle s'identifie à cette écriture, à ce discours contestataire. Le parole de Margarita est aussi un atout essentiel dans son dernier combat contre les phalangistes de l'Espagne en 1939. Elle s'affiche républicaine

et révolutionnaire, cela sans peur et avec une intégrité admirable. Evidemment, l'autorité veut « faire taire à jamais la vieille tante du sinistre troubadour de Fuentevaqueros » (AFJ, p. 166), anéantissant ainsi l'effet d'encouragement à la contestation que le discours de Margarita peut entraîner chez le peuple. L'armée prend donc de grands moyens auxquels la grand-mère répond avec un courage singulier:

un officier qui participa à l'opération raconta plus tard que la vieille dame, à mesure qu'elle faisait le coup de feu, se montrait de temps en temps à une fenêtre et accablait d'injures les militaires. Selon le témoin, les invectives de *doña* Margarita avaient été si sataniques qu'il semblait que même les arbres de la rue Calderón avaient pâli, comme frappés par un automne foudroyant. (AFJ, p. 167-168)

C'est par la parole que Margarita inflige la marque de son rejet du régime totalitaire. Et c'est aussi par le discours, celui de l'officier, que les faits entourant cette confrontation entrent dans la légende.

Les femmes peuvent devenir des légendes vivantes par leur parole et leur présence au monde. Et il advient parfois que dans le conte, de la même façon que dans la vie réelle, la voix reste par delà la disparition de la femme, comme il arrive à Lovéna, l'héroïne de l'histoire de Zin Thézin le poisson. Lovéna se laisse engloutir par l'eau à l'endroit où son amant-poisson est mort : « elle avait disparu que sa voix planait encore au-dessus de l'eau. » (AFJ, p. 26) La voix de douleur et de révolte de Lovéna qui s'élève contre l'autorité parentale, contre son père qui lui a enlevé son amoureux fait écho à une voix beaucoup plus ancienne. Cette parole rappelle les récits merveilleux des esclaves qui utilisaient le conte comme « acte de survie »⁵ pour affirmer l'existence de leur vie imaginaire et émotive. Contre le pouvoir démesuré des maîtres qui tentait, par son incroyable violence, à les réduire à de simples corps travaillants, les esclaves développaient leur vie intérieure par le biais de l'oralité. Comme le note Glissant, « il s'agit là d'une forme de littérature qui, s'efforçant d'exprimer ce qu'il est interdit de désigner,

⁵ Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 82.

trouve, contre cette censure organique, des moyens à chaque fois hasardés.»⁶
 Cette voix (voie) parallèle leur servait d'exutoire face à l'invivable réalité de l'esclavage, où on leur refusait toute affectivité.

Les femmes existent par leur prise de parole dans le conte, dans la légende, dans la vie réelle. Mais elles atteignent la parole universelle lorsque le texte de Depestre les associe à l'« éblouissante mythologie de tous les temps. » (AFJ, p. 124) Olivier, dans un passage de « Mémoires du géolibertinage », réussit cette fabuleuse distribution :

Elles furent mon Mahâbhârata, mon Rigveda, mon Épopée de Gilgamesh, mon Avesta, mon Che King, mon Dialogue du Désespéré, mon Hymne au Soleil, mes Instructions à Mérikara, ma Grammaire de la langue mésopotamienne, ma Bibliothèque d'Assourbanibal, ma Solitude des Sept Semaines, mes Œuvres complètes d'Adam, mon Popol Vuh, ma Bible, mes Mille et Une Nuits, mon Talmud, ma Chronique de Constantinople, mon Colloque des Oiseaux, mon Masnavi Spirituel, mon Bhagavatam, ma Geste de Padmasambhava, ma Vie de Milarepa, mon Kâmâ-sutra, mon histoire secrète des Mongols, mon Kodjiki, mon Coran, mon Chilam-Balam, mon Kiêu, mon Pararaton, mon Hman-nan Yâzâwin, mon Sidrà de Yahyâ, mon Iliade, mon Odyssée, mes Antigones, mes Magiciennes, mes De Rerum Natura, mon Beowulf, mes Bylines, mon Chaka, mon Dit du Prince Igor, mon Chant des Nibelungen, ma Chanson de Roland, mon Don Quichotte de la Manche, ma Divine Comédie, mes Tragédies shakespeariennes, ma Neuvième Symphonie, ma Comédie Humaine, ma Guerre et Paix, mon Ulysse, mon livre des Loas du Vaudou. (AFJ, p. 124)

Olivier voit en ces femmes l'incarnation d'une parole qui s'étend à travers les cultures, les époques, les arts, les religions, rayonnant à la fois en Inde, en Iran, en Chine, au Sri Lanka, en Israël, dans les pays arabes, en Grèce, en Italie, en Angleterre, en Allemagne, en France, en Espagne, en Russie, aux Caraïbes et ailleurs.

⁶ *Ibid.*, p. 83.

Les femmes sont donc, en tous points, des sujets. Mais elles ne s'affirment pas seulement par la parole. Elles transmettent leur sagesse, leur savoir, leur volonté de vivre tout aussi efficacement par le geste, l'action, le langage du corps et, paradoxalement, par le silence. Les femmes prennent la liberté de parler de tout, d'intégrer à leur discours toutes les sphères de la vie : intime / personnelle / sexuelle, sociale / politique / universelle. Elles occupent ces divers espaces discursifs avec leurs voix originales. Pour elles, tout ce qui concerne la vie devient digne d'intérêt. En ce sens, elles adoptent un éventail très large de propos, en passant du quotidien banal (manger, dormir) aux discussions sexuelles et érotiques, pour ouvrir ensuite sur des considérations politiques, économiques, culturelles et sociales. Rien n'est exclu.

Le personnage féminin vit mieux que le personnage masculin avec toutes les contradictions de l'existence humaine: la femme est sexualité et rationalité, actions et émotions, parole et silence. L'homme évolue en effet souvent à côté de la vie avant d'entrer en contact avec la femme. En marge de la femme, l'homme se retrouve passif, sans voix⁷. Toutefois, lorsqu'il se laisse imprégner et toucher par l'« aura » de la femme, il devient

éperdument pêcheur de perles, horticulteur de la rose noire, chasseur de l'algue blanche, alchimiste des belles formes, corsaire, mathématicien, poète épique, *hougan*, mineur, pope, alphabétiseur, mage, charmeur de serpents, et charmeur d'étoiles, avaleur de flammes, pape, dompteur, oiseleur, colporteur de délices, docteur ès caresses, astronaute, cartographe, cybernéticien des vastes jardins féminins. (AFJ, p. 125)

Le personnage féminin créé par Depestre présente en effet de multiples facettes. Le jardin imaginaire est fertile en découvertes. La femme-jardin --fée du logis, reine de carnaval, princesse des mille et une nuits-- se recompose à l'infini.

⁷ Cette observation a été illustrée dans les chapitres précédents.

CONCLUSION

*« Les femmes-jardins ne sont pas des femmes-enfants
Ni des femmes-objets ni des femmes-grenouilles
Ce sont des plantes qui ont un code secret
Que sait déchiffrer l'ordinateur de la pluie »*
René Depestre

Dénonçant l'inspiration érotique des nouvelles d'*Alléluia pour une femme-jardin*, certains critiques y ont uniquement lu une image réductrice de la femme, une description faussement idéalisée d'Haïti, un traitement superficiel des thèmes. Bien que les nouvelles érotiques de Depestre ne fassent pas l'unanimité dans son parcours d'écrivain, elles méritaient néanmoins une lecture plus attentive qui puisse dépasser certaines interprétations les ayant jugées folkloriques, prévisibles, dégradantes pour la femme. Évidemment, il sera toujours possible d'affirmer que Depestre crée, par sa fiction érotique, des femmes trop parfaites, impossibles à trouver, des représentations irréalistes. Qu'il occulte la violence, la jalousie et l'incompréhension au sein des couples. Qu'il tait l'existence de manifestations érotiques homosexuelles. Qu'il entretient des stéréotypes machistes et / ou coloniaux lorsqu'il met en scène des rencontres homme / femme. Mais ces lectures sont-elles fondées ? Parallèlement à ces points de vue (il en existe heureusement d'autres au sujet de l'écriture de Depestre), la présente recherche, à l'aide de supports théoriques tels que le concept du carnavalesque et la théorie du réalisme merveilleux, a tenté de démontrer que les nouvelles, par le biais du personnage féminin, participent au contraire à une écriture de résistance, une écriture à la voix originale.

Le premier chapitre a voulu d'abord établir que même si Depestre reprend plusieurs associations connues --utilisées dans les mythologies de diverses origines, la poésie antillaise, la littérature européenne, etc.-- pour soutenir les

représentations de personnages féminins, certaines images qu'il crée en liant la femme à la terre, à l'eau, à la nature sont inattendues et innovatrices par rapport à ces conventions. De plus, manifestement, l'univers de la fiction de Depestre se dissocie d'une certaine littérature érotique torturée et torturante (moralement et physiquement) et s'avère plutôt enrichissante et libératrice pour les protagonistes. Les portraits de femmes-jardins présentés dans les nouvelles s'intéressent évidemment aux corps, aux sexes, aux attraits érotiques mais dépassent ce premier degré (qui ne peut cependant être qualifié de dégradant) pour faire découvrir les personnages féminins à travers leurs manifestations de vitalité, d'action, d'initiative. L'écriture érotique de Depestre introduit le lecteur à une dynamique de partage amoureux, de plaisir sain et réciproque, de sexualité sans interdits. Ainsi, grâce à la femme, l'homme se révèle à lui-même et souvent, s'émancipe de la pression sociale engendrée par les discours dominants.

Ensuite, le second chapitre, en faisant appel au procédé du carnivalesque étudié par Bakhtine, a permis de faire ressortir l'ironie avec laquelle Depestre dénonce les idées reçues et les propos oppressants. De plus, l'interprétation par le carnivalesque a apporté une dimension nouvelle dans la lecture des passages concernant la représentation des parties du corps, des corps en contact avec d'autres corps, des corps en symbiose avec la nature. C'est une lecture faite à la lumière du rabaissement carnivalesque qui a pu montrer combien le personnage masculin est, en fait, « dénaturé », coupé de ses références émotives et sensuelles lorsqu'il est obnubilé par la raison. La femme, heureusement, par sa présence physique et sa nature intuitive, le réintroduit avec harmonie dans son corps et dans l'environnement naturel. Même si les textes de Depestre peuvent sembler sexistes puisqu'ils excluent la femme des sphères du pouvoir, il faut aussi y lire qu'« au contraire, elle participe mieux que l'homme de l'harmonie naturelle. Son instinct est plus précieux que le rationalisme masculin, puisqu'il lui permet la connaissance intime du monde essentiel. »¹

¹ Léon-François Hoffmann, *Haïti : lettres et l'être*, p 77.

Le troisième chapitre s'est articulé autour de la théorie du réalisme merveilleux d'Alexis et a confirmé que, chez Depestre, « les personnages féminins apparaissent le plus souvent comme des figures dynamiques qui sont l'incarnation même de la vie et de l'espoir. »² Depestre, dans la foulée de ses prédécesseurs haïtiens, Roumain et Alexis (entre autres), s'inspire à sa manière de l'oralité, du conte, des manifestations vaudou pour présenter ses personnages (hommes et femmes), les mettre en scène dans leurs actions quotidiennes tout en développant leurs attributs surnaturels. Les femmes, particulièrement, sont essentielles à l'éclosion de l'imaginaire, de la sensibilité, de la vie intérieure de leur entourage. Elles permettent, par leurs caractéristiques *merveilleuses*, que se côtoient plusieurs versions, plusieurs visions des choses. Par leur appréhension libre de l'existence, elles entraînent leurs compagnons à penser, à faire, à dire autrement.

Le dernier chapitre a étudié cette dimension particulière du personnage féminin : la parole. Le discours de la femme marque justement le refus qu'elle oppose à une certaine tradition littéraire érotique qui voudrait la réduire à un objet muet. Des femmes de tous âges prennent la parole pour dénoncer les schèmes aliénants. Elles l'utilisent avec une verve brillante contre les figures d'autorité qui tentent de leur imposer le silence. Mais très efficacement aussi, le mutisme les sert pour contester des situations d'abus de pouvoir où l'on voudrait bien les obliger à réitérer des propos soumis à l'idéologie dominante. Par ailleurs, en plus de leurs voix et de leurs silences, les femmes s'imposent par le regard, le geste, le mouvement, le corps et ce, avec violence, tendresse, impétuosité, maternité, sensualité, érotisme. Présentes et influentes dans toutes les sphères de la vie -- intime comme sociale-- par leur parole authentique, les femmes contribuent à améliorer, par leurs voix originales, la réalité comme l'imaginaire.

² Christiane Ndiaye, « Ollivier : le baroque au féminin. Vers une nouvelle esthétique du roman haïtien. », p. 7-8.

De l'étouffement de Lamark en Haïti (AFJ, p. 49) à la grisaille de Mink Slide aux Etats-Unis (AFJ, p. 108) en passant par le désert intellectuel de Madrid en Espagne (AFJ, p. 169), les femmes réussissent de meilleure façon que les hommes à combiner la sensibilité à l'intelligence, le corps à l'esprit, la raison à l'émotivité « pour poser sur la vie des regards limpides et confiants » (AFJ, p. 174). Au-delà du personnage féminin, ou plutôt à travers celui-ci, Depestre parle d'autre chose que de simples intrigues amoureuses. Comme il le dit lui-même: « ces textes débordants d'ivresse de vivre, de rire et de conquêtes sont parallèlement nourris par les problèmes qui secouent notre pauvre univers: racisme, guerre, terrorisme et autres infamies d'état »³. Régine Robin, sociocritique, décrit bien le rôle essentiel de la littérature dans cette entreprise de dénonciation:

la littérature dit les apories, les impasses, montre les déblocages possibles entre le passé-piège, le mirage archaïque et mortifère du retour à un âge d'or, et un avenir plein de trous, précaire, non garantie. Elle s'installe dans cette béance, dans cet écart entre le rêve utopique, le passé démembré et l'indétermination de l'avenir, le tremblement du présent.⁴

De la part de René Depestre, écrivain très souvent engagé socialement et politiquement dans d'autres textes⁵, la critique sociale présente dans plusieurs nouvelles du recueil étudié est prévisible. Evidemment, le dogme catholique est abondamment déconstruit. La civilisation dite moderne et les valeurs occidentales sont égratignées au passage. Le racisme est dénoncé sous plusieurs facettes. On le retrouve à Cuba en réaction à un couple mixte (femme blanche-homme noir) (AFJ, p. 152) ; également à Mink Slide, dans un combat entre Blancs et Noirs (AFJ, p. 112) ; et finalement, avec ironie et magie, dans le récit d'un Noir qui se retrouve dans la peau d'un Blanc (AFJ, p. 101). Vaillant pied-de-nez à la suprématie blanche! La grande barbarie d'État (AFJ, p. 118) comme la petite corruption de province

³ René Depestre, *Éros dans un train chinois*, Paris, Gallimard, 1990.

⁴ Régine Robin, « De la sociocritique à la sociologie de l'écriture : le projet sociocritique », *Littérature*, No 70, mai 1988, p. 102.

⁵ Les aspects contreversés de l'écriture de Depestre ont été abordés dans l'introduction.

(AFJ, p. 79) sont évoquées et dénoncées dans la fiction érotique. Ce sont en fait des représentations de résistance, « un hymne à la femme, au couple qui saura inventer le « mot-lumière » pour dire l'amour et son indissociabilité de la lutte. »⁶ En cela, le carnavalesque et le réalisme merveilleux, bien qu'étant des avenues théoriques différentes, ont permis d'étudier comment une littérature lue tout d'abord comme érotique peut se révéler aussi une écriture de contestation où les représentations et les fonctions du personnage féminin se complexifient et défient les interprétations réductrices.

D'ailleurs, les autres romans et recueils de nouvelles de Depestre, soit *Le mât de cocagne*, *Hadriana dans tous mes rêves* et *Éros dans un train chinois*, en raison de plusieurs aspects communs avec l'écriture d'*Alléluia pour une femme-jardin*, pourraient être étudiés à l'aide des mêmes éléments théoriques et des mêmes pistes d'analyse. Le rôle de la femme demeure déterminant dans la construction de ces trois œuvres. Le personnage de femme-jardin est animé par le même esprit d'érotisme, de sensualité, de dynamisme exceptionnels. On pourrait reprocher à Depestre de reprendre toujours le même archétype de femme pour camper ses héroïnes. Mais plus qu'une redondance stylistique, ce portrait récurrent de la femme-jardin permet à la fiction de réitérer à chaque texte que le personnage féminin, par son corps et sa façon particulière de penser, de parler et d'agir, reste un phare pour l'homme et plus largement, pour toute la communauté. Elle les entraîne à profiter de la vie sous tous ses aspects, à reprendre espoir, à atteindre l'harmonie avec soi.

Par exemple, dans *Le mât de cocagne*, la jeune Élixa, avec toutes les qualités de la femme-jardin⁷, joue un rôle de première importance dans le sort que le destin réserve à l'homme qu'elle fréquente ainsi qu'à la communauté les

⁶ Christiane Achour et Idir Azibi, « L'intertextualité comme indicateur de changement de Jacques Roumain à René Depestre », *Peuples Noirs / Peuples Africains*, 7^e année, No 38, mars-avril, 1984, p. 65.

⁷ Éléments exposés dans le premier chapitre de ce mémoire.

entourant : « elle vivait par sa bouche à la perfection humide, ses seins haut situés, au prodige rond et plein. [...] Il pressentit jusqu'à l'évanouissement tout le bien qu'elle apportait, ce qu'était son magnétisme de femme. »⁸ De même, Hadriana, dans *Hadriana dans tous mes rêves*, est, « par l'éclat exceptionnel de sa jeunesse, l'un des fleurons de la splendeur de Jacmel. »⁹ Et les dix nouvelles d'*Éros dans un train chinois* mettent en scène un échantillonnage de femmes-jardins de toutes origines : Chine, Yougoslavie, Tchécoslovaquie, France, Brésil, Japon, Haïti.

Dans les trois œuvres, auréolées de merveilleux, ces femmes peuvent, tour à tour, « transfigur[er] le mauvais mobilier, les barriques vides, les régimes de bananes et les *macornes* de maïs suspendus au plafond, les vieilles boîtes de saindoux »¹⁰ grâce à leur « bonne électricité »¹¹, ensuite se révéler « fée[s] tutélaire[s] de Jacmel »¹² ou encore devenir « vent, golfe, boussole, libre hirondelle de mer, orient merveilleux de la femme-jardin. »¹³ Le réalisme merveilleux se reconnaît dans plusieurs passages sous diverses formes : phénomènes de zombification, trances vaudou, oralité du conte. Le destin des femmes-jardins peut être intégré à tout moment « au répertoire des fables du pays, dans une fantastique histoire... »¹⁴.

Par ailleurs, des échos carnavalesques traversent ces mêmes textes. Incontestablement, le symbole phallique saisissant que représente le mât de cocagne dans le roman du même nom donne le départ à une interprétation par l'exagération carnavalesque. Il en est de même dans une des nouvelles du recueil *Éros dans un train chinois*, où un jeune homme se voit gratifié d'un pénis « au gabarit naturel nettement hors du commun. »¹⁵ De plus, des descriptions de

⁸ René Depestre, *Le mât de cocagne*, p.103-104.

⁹ René Depestre, *Hadriana dans tous mes rêves*, p. 38.

¹⁰ René Depestre, *Le mât de cocagne*, p. 103.

¹¹ *Ibid.*

¹² René Depestre, *Hadriana dans tous mes rêves*, p. 38.

¹³ René Depestre, *Éros dans un train chinois*, p. 46.

¹⁴ René Depestre, *Hadriana dans tous mes rêves*, p. 51.

¹⁵ René Depestre, *Éros dans un train chinois*, p. 189.

carnaval, de couronnements invraisemblables et de rabaissements divers aux sphères sexuelles et digestives méritent une attention particulièrement bakhtinienne¹⁶. *Hadriana dans tous mes rêves* présente en effet une scène de carnaval où « un groupe d'hommes [sont] déguisés en femmes. Pour simuler un état de grossesse avancée, ils avaient placé sous leurs robes de satin vert des oreillers et des coussins. Ils avaient des poitrines et des fesses de vénus callipyges. »¹⁷ Ces exemples succincts permettent d'anticiper la pertinence d'une lecture basée sur une interprétation carnavalesque.

Ces quelques avenues pourraient être reprises dans l'analyse des autres textes ci-haut mentionnés, afin de relever une certaine continuité et / ou évolution dans l'écriture de Depestre, et ce, toujours en regard des représentations et fonctions du personnage féminin. Parallèlement, l'écrivain lui-même suggère, par quelques clins d'œil habiles, une intertextualité typiquement depestrienne. En effet, à plusieurs reprises, Depestre récupère des personnages principaux pour les faire réapparaître dans d'autres intrigues, mais cette fois-là, dans des rôles secondaires. Il en va ainsi d'Hadriana Siloé, d'Isabelle Ramonet, d'Olivier Vermont, d'Hervé Braget, de sœur Nathalie des Anges, de Madeleine Dacosta, de Germaine Villaret-Joyeuse, de Patrick Altamont, des jumelles Philisbourg qui traversent ponctuellement les récits du *Mât de cocagne*, d'*Hadriana dans tous mes rêves* et d'*Éros dans un train chinois*.

Sous un autre registre de recherche, à coup sûr, les deux recueils de nouvelles érotiques, soit *Alléluia pour une femme-jardin* et *Éros dans un train chinois*, pourraient être au centre d'une étude comparative --beaucoup plus approfondie que les simples remarques faites dans le présent mémoire-- entre l'esthétique érotique depestrienne et les conventions occidentales du genre.

¹⁶ Au sens où ce mémoire le développe dans le chapitre deux.

¹⁷ René Depestre, *Hadriana dans tous mes rêves*, p. 59.

Depestre commente d'ailleurs lui-même sa démarche particulière dans sa création :

le monde, même quand il est pris par des passions politiques, reste un monde livré aux passions du corps, aux passions de l'esprit, aux grandes passions qu'on retrouve dans toutes les œuvres de la littérature de tous les temps, de tous les pays. Seulement, ces passions sont situées dans un contexte socio-culturel, socio-économique différent. L'écrivain est un peu le chroniqueur des passions de son temps, pas seulement des idées de son temps. On ne peut pas faire une littérature seulement d'idées mais de passions, de conflits, de contradictions.¹⁸

Sur une base plus restreinte, une étude comparée des cinq nouvelles communes aux deux éditions d'*Alléluia pour une femme-jardin* permettrait de noter avec plus de concision, d'un point de vue stylistique et / ou sociocritique, les différences entre les textes. Et plus succinctement encore, la nouvelle « Mémoires du géolibertinage » pourrait donner lieu à une exploration détaillée de l'utilisation abondante de noms propres dans la création de sens.

Ce mémoire s'est intéressé, par différentes approches, à la richesse de la composition des personnages féminins. Néanmoins, l'analyse a aussi approfondi, dans une moindre mesure, les fonctions et représentations du personnage masculin. Cette digression, ou plutôt cet élargissement de la recherche est en fait justifié par l'incontournable nécessité d'observer les composantes d'un sexe par rapport à l'autre pour que, par contrastes, les caractéristiques des uns et des autres se révèlent. Mais il semble bien que, plus que les hommes --le mémoire souhaite l'avoir prouvé-- les femmes depestriennes « ont des sexes qui voient tout. »¹⁹ En cela, le proverbe suivant s'accorde à cette reconnaissance positive de la femme:

« Fem-n cé chataign, n'hom-n cé fouyapin », c'est-à-dire : « La femme, c'est une châtaigne, l'homme c'est un fruit à pain. » Cette image ne saurait être comprise de ceux qui ne connaissent pas l'univers

¹⁸ René Depestre cité par Jean Jonnassaint, *op. cit.*, p. 208.

¹⁹ René Depestre, « Alléluia pour les femmes-jardins », *Poète à Cuba*, p. 81.

antillais. Châtaignier et arbre à pain se ressemblent, leurs feuillages sont pratiquement identiques, leurs fruits largement similaires. Cependant, quand la châtaigne, arrivée à maturité, tombe, elle délivre un grand nombre de petits fruits à écorce dure semblables aux marrons européens. Le fruit à pain qui n'en contient pas, se répand en une purée blanchâtre que le soleil ne tarde pas à rendre nauséabonde. Hommage est ainsi rendu dans la tradition populaire à la capacité de résistance de la femme, à sa faculté de se tirer mieux que l'homme de situations de nature à l'abattre.²⁰

²⁰ Maryse Condé, *La parole des femmes : essai sur les romancières antillaises*, Paris, L'Harmattan, 1979, p. 4.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus à l'étude

DEPESTRE, René, *Alléluia pour une femme-jardin*, Paris, Gallimard, 1981.

2. Autres textes de René Depestre

DEPESTRE, René, *Étincelles*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, 1945.

-----, *Gerbe de sang*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, 1946.

-----, *Végétations de clartés*, préface d'Aimé Césaire, Paris, Pierre Seghers, 1951.

-----, *Traduit du grand large*, Paris, Pierre Seghers, 1952.

-----, *Minerai noir*, Paris, Présence Africaine, 1956.

-----, *Journal d'un animal marin*, Paris, Pierre Seghers, 1964.

-----, *Un arc-en-ciel pour l'Occident chrétien*, Paris, Présence Africaine, 1967.

-----, *Cantate d'octobre*, La Havane, Institut du Livre, 1968.

-----, *Alléluia pour une femme-jardin, récits d'amour solaire*, Ottawa, Leméac, 1973.

-----, *Pour la révolution, pour la poésie*, Montréal, Leméac, 1974.

-----, *Poète à Cuba*, préface de Claude Roy, Paris, Pierre-Jean Oswald, 1976.

-----, *Le mât de cocagne*, Paris, Gallimard, 1979.

-----, *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Robert Laffont, 1980.

-----, *Journal d'un animal marin*, Paris, Gallimard, 1980.

-----, « René Depestre : le nomade enraciné », *Qui-vive international*, No 2, 1980, p. 29-33.

-----, *En état de poésie*, Paris, Éditeurs Français Réunis, 1980.

- , « Jardin secret », *Quinzaine littéraire*, No 606, Août 1992, p. 13., 7^e année, No 38, mars-avril 1984, p. 59-68.
- , « Paroles d'exil », *Magazine littéraire*, No 221, juillet-août 1985, p. 51-52.
- , *Hadriana dans tous mes rêves*, Paris, Gallimard, 1988.
- , *Éros dans un train chinois*, Paris, Gallimard, 1990.
- , *Anthologie personnelle*, Montréal, Actes Sud, 1993.
- , « La mort coupée sur mesure », *Noir des îles*, Paris, Gallimard, 1995, p. 97-126.
- , « Vive la lecture », *En quête du livre*, Grigny, Paroles d'aube, 1997, p. 67-70.
- , *Ainsi parle le fleuve noir*, Grigny, Paroles d'aube, 1998.
- , *Le métier à métisser*, Paris, Stock, 1998.

3. Monographies et articles sur René Depestre

- ACHOUR, Christiane et AZIBI, Idir, « L'intertextualité comme indicateur de changement de Jacques Roumain et René Depestre », *Peuples Noirs / Peuples Africains*, 7^e année, No 38, mars-avril 1984, p. 59-68.
- BENELLI, Graziano, « René Depestre: l'érotisme comme carrefour culturel », *Congrès mondial des littératures de langue française, négro-africaine, nord-africaine et québécoise, en Méditerranée: lieu de rencontre de l'art poétique*, Padoue, 23-27 mai 1983, p. 295-98.
- BILOA, Marie-Roger, « René Depestre, sensuel fils des îles », *Jeune Afrique*, No 1461, 1989, p. 64-65.
- BISIAUX, Marcel et JAJOLET, Catherine, « René Depestre : sur sa mère », *À ma mère. 60 écrivains parlent de leur mère*, Paris, Pierre Horay, 1988, p. 139-46.
- CONDÉ, Maryse, « L'exil dans sa propre maison : entretien avec René Depestre », *Notre librairie*, No 51, décembre 1979, p. 55-59.
- COUFFON, Claude, *René Depestre*, Paris, Seghers, 1986.
- DALAMBERT, Louis-Phillippe, « René Depestre au détour de ses rêves », *Notre Librairie*, No 133, janvier-avril 1998, p. 136-42.

- DAYAN, Joan, « *Hallelujah for a garden-woman: the caribbean Adam and his pretext* », *The French Review*, Vol. LIX, No 4, mars 1986, p. 581-95.
- DEGRAS, Priska, « René Depestre: *Le mâât de cocagne, Alléluia pour une femme-jardin, Hadriana dans tous mes rêves* », *Notre Librairie*, No 104, janvier-mars 1991, p. 126.
- DEGRAS, Priska et MAGNIER, Bernard, « Les mots-jardins de René Depestre », *Notre Librairie*, No 104, janvier-mars 1991, p. 37-44.
- , « René Depestre ou les nouvelles d'un géolibertin », *Notre Librairie*, No 111, octobre-décembre 1992, p. 83-85.
- DEPESTRE, Etzer, *Entretiens avec René Depestre*, Port-au-Prince, Etzer Depestre, 1988.
- DÉLICE, Yasmine, *L'amour et la mort dans Hadriana dans tous mes rêves*, Mémoire de maîtrise en études françaises, Département d'Études Françaises, Faculté des Arts et Sciences, Université de Montréal, 1994.
- ESNAULT-PETILLON, Brigitte, « Lecture anthropologique d'un recueil de nouvelles de René Depestre: *Alléluia pour une femme-jardin* », *Recherches sur l'imaginaire*, No XV, 1986, p. 305-25.
- FABRE-LUCE, Anne, « Noces du désir et de l'amour », *Quinzaine littéraire*, No 361, décembre 1981, p. 9.
- GWENAEL, Annick, « L'érotisme est le dernier refuge du sacré », *Nouvelles Littéraires*, 59^e année, No 2813, novembre 1981, p. 47.
- JONES, Bridget, « Comrad Eros: the erotic vein in the writing of René Depestre », *Carribean Quaterly*, Vol. 27, No 4, 1981, p. 21-29.
- KUNDERA, Milan, « Beau comme une rencontre multiple », *Infini*, No 34, été 1991, p. 50-62.
- LAPAIRE, Pierre-Guy, « L'érotisme baroque, le *télédiol* et les femmes-jardins de René Depestre », *Essays in French Literature*, No 27, novembre 1990, p. 91-101.
- MACHOVER, Jacobo, « Requiem pour une femme-jardin », *Magazine littéraire*, No 255, juin 1988, p. 69-70.
- MAGNIER, Bernard, « Alléluia pour une femme-jardin », *Notre Librairie*, No 65, juillet-septembre, 1982, p. 91-92.

- PUJADE-RENAUD, Claude et ZIMMERMANN, Daniel, « René Depestre », *131 nouvellistes contemporains par eux-mêmes*, Manya / Festival de la nouvelle de Saint-Quentin (Levallois-Perrec: Manya), 1993, p. 125-27.
- RENAUDOT, Patrick, « Feuilles Caraïbes », *Magazine Littéraire*, No 189, novembre 1982, p. 42-44.
- WAINWRIGHT, Danielle, « Le réalisme merveilleux chez René Depestre », *Revue francophone*, Vol. IX, No 2, 1994, p. 45-52.
- ZAROTTI, Sonia, « Entretien avec René Depestre », *Francofonia*, Vol. XVIII, No 34, printemps 1998, p. 113-18.
- ZIMRA, Clarisse, « René Depestre: *Alléluia pour une femme-jardin* », *French Review*, Vol. LVI, No 4, mars 1983, p. 662-63.

4. Approches théoriques

- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- , *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- , *Leçon*, Paris, Seuil, 1978.
- BELLEAU, André, « Carnavalisation et roman québécois: mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine », *Études françaises*, Vol. 19, No 3, 1983, p. 51-64.
- BOURQUE, Denis, *Le carnavalesque dans l'œuvre d'Antonine Maillet (de 1968 à 1986)*, thèse de doctorat en études françaises, Département d'Études Françaises, Faculté des Arts et Sciences, Université de Montréal, 1994.
- BOURQUE, Denis et BROWN, Anne, *Les littératures d'expressions françaises d'Amérique du Nord et le carnavalesque*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1998.
- GARY-PRIEUR, Marie-Noëlle, *Grammaire du nom propre*, Paris, PUF, 1994.
- GLORIEUX, Karine, *Le système d'images grotesques et carnavalesques à l'œuvre dans les derniers romans de Calixthe Beyala*, Mémoire de

maîtrise, Faculté des lettres, Département de littérature, Université Laval, 1999.

NDIAYE, Christiane, « Ceci n'est pas un vieux nègre: le corps ambivalent chez Oyono », *Études Françaises*, Vol. 31, No 1, été 1995, p. 23-38.

REDONDO, Augustin, « La tradition carnavalesque », *Magazine Littéraire*, No 358, octobre 1997, p. 48.

ROBIN, Régine, « De la sociocritique à la sociologie de l'écriture : le projet sociocritique », *Littérature*, No 70, mai 1988, p. 99-109.

SEYFRID, Brigitte, « Polyphonie, plurilinguisme et vision carnavalesque du monde dans *D'amour, P. Q.* de Jacques Godbout », *Voix et images*, Vol. 21, No 3, printemps 1996, p. 544-59.

TODOROV, Tzevan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.

TOYO, Adebays, « Carnavalisation et dialogisme dans *Les Soleils des Indépendances* d'Amadou Kourouma », *Francophonía*, Vol. 16, No 30, printemps 1996, p. 99-111.

WYNCHANK, Anny, « Réponse de Sony Labou Tansi aux dictatures : une satire ménipée. L'univers carnavalesque de Sony Labou Tansi », *Présence francophone*, No 45, 1994, p. 133-49.

5. Histoire, société et littérature antillaises

ALEXIS, Jacques Stephen, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence Africaine*, No 8-10, juin-septembre, 1956, p. 245-71.

BERNABÉ, Jean, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.

CONDÉ, Maryse, *La parole des femmes: essai sur les romancières antillaises*, Paris, L'Harmattan, 1979.

-----, *Moi, Tituba, Sorcière...Noire de Salem*, Paris, Mercure de France, 1986.

CONDÉ, Maryse et COTTENET-HAGE, Madeleine, *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995.

EMERA, Alix, BERNABÉ, Marie-Françoise, REMOND, Marilyn, GAUTHIER, Jean-Claude, PATIENT, Francine et DURIX, Jean-Pierre, « 2000 titres de littérature des Caraïbes », *Notre Librairie*, No 106, juillet-septembre 1991, p. 9-206.

- FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.
- , *Les damnés de la terre*, Paris, Librairie François Maspero, 1968.
- FINIFTER, Germaine, « Oncle Tom et enfants noirs », *Notre Librairie*, No 91, janvier-février, 1988, p. 104-105.
- GLISSANT, Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- , *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981.
- , *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995.
- HOFFMANN, Léon-François, *Le roman haïtien, idéologie et structure*, Sherbrooke, Naaman, 1982.
- , « Le roman haïtien des dix dernières années », *Notre librairie*, No 104, janvier-mars 1991, p. 26-36.
- , *Haïti: lettres et l'être*, Toronto, Gref, 1992.
- HURBON, Laënnec, « Incidence culturelle et politique du christianisme dans les masses haïtiennes », *Présence africaine*, No 74, 1970, p. 98-110.
- JONASSAINT, Jean, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, Paris, Arcantère / Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1986.
- LAFERRIÈRE, Dany, *Comment faire l'amour à un nègre sans se fatiguer*, Paris, Belfond, 1985.
- LAHENS, Yanick, *L'exil: entre l'ancrage et la fuite, l'écrivain haïtien*, Port-au-Prince, Henri Deschamps, 1990.
- LAROCHE, Maximilien, *L'image comme écho*, Montréal, Nouvelle optique, 1978.
- LE RUMEUR, Marie-Dominique, « La littérature haïtienne actuelle », *Francofonia*, No 1, 1992, p. 143-59.
- MICHEL, Jean-Claude, *Les écrivains noirs et le surréalisme*, Sherbrooke, Naaman, 1982.
- LUDWIG, Ralph, directeur du collectif, *Écrire la « parole de nuit ». La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, 1994.

NDIAYE, Christiane, « Le réalisme merveilleux au féminin », *Danses de la parole*, Paris / Yaoundé, Silex / Nouvelles du Sud, 1996, p. 19-34.

-----, « Ollivier : le baroque au féminin, vers une nouvelle esthétique du roman haïtien », à paraître dans *Études littéraires*, hiver 2002.

PÉPIN, Ernest, *L'homme au bâton*, Paris, Gallimard, 1992.

PEYRIÈRE, Marie-Christine, avec la collaboration de DEBOST, Jean-Barthélémi, « L'image médiatique, sous le regard de Grace Jones », *Notre Librairie*, No 91, janvier-février 1988, p. 112-15.

SAINT-MÉRY, Moreau de, « Le Code Noir » dans *Lois et Constitutions des colonies françaises de l'Amérique sous le vent (de 1550 à 1785)*, Paris, Quilleau, Méquignon Jeune, 1784-1790, Vol. 3, p. 87-97.

SARTRE, Jean-Paul, « L'Orphée Noir », *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949, p. 229-88.

SCHEEL, Charles, « Les romans de Jean-Louis Baghio'o et le Réalisme Merveilleux redéfini », *Présence Africaine*, Vol. 147, No 3, p. 43-62.

SCHWARZ-BART, Simone, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Paris, Seuil, 1972.

6. Femme, érotisme et littérature

BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988.

-----, *Les larmes d'Éros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942.

BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.

CAMBY, Philippe, *L'Érotisme et le sacré*, Paris, Albin Michel, 1989.

CARTER, Angela, *La femme sadienne*, Paris, Henri Veyrier, 1979.

CLAVREUIL, Gérard, *Érotisme et littérature*, Paris, Acropole, 1987.

DORSINVILLE, Max, *Figures et fantasmes de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et des Antilles*, Naples, Éditions C. L. U. E. B., 1990.

ELIOT, Alexander, *L'univers fantastique des mythes*, Les Presses de la Connaissance, Paris, 1976.

ÉTIENNE, Gérard, *La femme noire dans le discours littéraire haïtien*, Montréal, Balzac-Le Griot, 1998.

HAMILTON, Édith, *La mythologie*, Alléur, Marabout, 1997.

NELLI, René, *Érotique et civilisation*, Paris, Weber, 1972.

RIBADEAU-DUMAS, François, *Le marquis de Sade et la libération des sexes*, Paris, Jean Dullis, 1974.

SADE, Donatien, Marquis de, *Justine ou les malheurs de la vertu*, Paris, Gallimard, 1981.

SOLÉ, Jacques, *L'amour en Occident à l'époque moderne*, Paris, Albin Michel, 1976.

La bible de Jérusalem, Paris, Éditions du Cerf, 1975.