



HAL
open science

René Depestre, "Popa Singer": machine & métaphore"

Marie Joqueviel-Bourjea

► To cite this version:

Marie Joqueviel-Bourjea. René Depestre, "Popa Singer": machine & métaphore". Maria de Los Angeles Hernandez Gomez. Notre Ilda, collection "L'Orizzonte" (156), L'Harmattan, pp.72-100, 2022, 978-2-14-026844-1. hal-03768776

HAL Id: hal-03768776

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03768776>

Submitted on 6 Feb 2024

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

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

Popa Singer : machine & métaphore

Marie JOQUEVIEL-BOURJEA

(Université Paul-Valéry Montpellier 3 / RIRRA 21)

1. a/ Un roman autobiographique

René Depestre publie en 2016 son troisième roman, *Popa Singer*¹ – 28 ans après *Hadriana dans tous mes rêves*, prix Renaudot 1988, 37 ans après *Le Mât de cocagne*, qui paraît en français à Paris en 1979 après une publication en espagnol à Cuba quatre ans plus tôt, sous le titre *El Palo encebado* (1975). Romancier 'tardif' (il est successivement âgé de 53, 64 et 90 ans lorsque paraissent les trois ouvrages), Depestre est de surcroît un romancier parcimonieux : si deux admirables recueils de nouvelles complètent son œuvre narrative (*Alléluia pour une femme-jardin*, prix Goncourt de la nouvelle en 1982, et *Éros dans un train chinois*, neuf ans plus tard, en 1990²), on peut en effet s'étonner que les adieux faits à la poésie en 2005 avec *Non-assistance à poètes en danger*³ – l'écriture poétique s'étant au demeurant raréfiée à partir des années 1980⁴, lorsque s'impose au grand public la verve narrative d'un "audiencier" hors pair –, n'aient pas reporté sur le roman, « aux jours de l'été indien de ses écritures⁵ », l'énergie d'une langue et la richesse d'un imaginaire définitivement acquis à « l'état de poésie⁶ ».

Le poète, certes, en ces années de retraite heureuse à Lézignan-Corbières, petite bourgade du sud de la France où l'aura finalement mené son « périple d'animal marin⁷ » de la Caraïbe (en pensée et dans le cœur néanmoins toujours « en bordure du golfe et des songes de Jacmel⁸ ») se consacre prioritairement à la pensée, méditant les enseignements d'une vie de nomade aux « racines de banian royal », tirant les leçons d'une incomparable traversée humaine – littéraire autant que politique, affective autant que sociale, géographique autant que culturelle –, dont les « sincérités successives » l'auront plus d'une fois confronté aux « partisans-crabes des paniers d'horreur et d'imposture de son vingtième siècle⁹ ». Ainsi d'essentiels essais

¹ DEPESTRE, René, *Popa Singer*, Paris, Zulma, 2016. Le livre est désormais abrégé en PS.

² « La mort coupée sur mesure », nouvelle initialement publiée dans le collectif *Noir des Îles* (Paris, Gallimard, 1995, p. 95-126) constituera le 3^{ème} chapitre du « Deuxième mouvement » de *Popa Singer* (p. 73-84).

³ DEPESTRE, René, *Non-assistance à poètes en danger*, Paris, Seghers, 2005.

⁴ Après *En état de poésie* qui paraît aux Éditions Français Réunis en 1980, paraissent seulement *Au matin de la négritude*, dix ans plus tard (Euroeditor, 1990), et *Non-assistance à poètes en danger*, 25 ans après (Seghers, 2005), petits livres scellant une œuvre poétique que présente en 1993 l'*Anthologie personnelle* parue chez Actes Sud, finalement rassemblée en 2007 chez Seghers sous le titre *Rage de vivre, œuvres poétiques complètes* [désormais abrégé en RV].

⁵ PS, p. 10.

⁶ L'expression, qui titre le recueil paru en 1980, est récurrente chez Depestre ; elle revient dans le « Prélude » de *Popa Singer* (p. 10), qu'elle clôt (p. 14).

⁷ PS, p. 9.

⁸ PS, p. 10.

⁹ PS, p. 13 pour l'ensemble des citations précédentes.

et entretiens voient-ils le jour dans ces années postérieures à l'expérience du secrétariat général de l'UNESCO, qui synthétisent les apports du parcours hors-normes de ce « petit prince de la tendresse¹⁰ » au bénéfice d'une réflexion théorique promouvant le métissage des humanités – dont l'auteur constitue le parangon et dont il argumente historiquement, politiquement, épistémologiquement les fondements. Ce faisant, sa *pensée vécue* du métissage se mesure, tout en s'en démarquant, à la « Négritude » d'Aimé Césaire ou, plus près d'elle, au « Tout-monde » d'Édouard Glissant ou encore à la « Créolité » de Patrick Chamoiseau : elle s'expose et se construit dans *Bonjour et adieu à la négritude* (1980), *Le Métier à métisser* (1998), *Ainsi parle le fleuve noir* (1998) et *Encore une mer à traverser* (2005), le récent *Bonsoir tendresse* (2018) revenant sur les étapes d'une trajectoire personnelle qui fut intimement liée aux espoirs, tumultes et désillusions politico-historiques du XX^e siècle.

Pour autant, cet investissement réflexif, que relaient d'incessantes sollicitations appelant études ponctuelles, préfaces, discours ou entretiens, n'explique pas le « mutisme narratif » d'un écrivain conteur dans l'âme, que continuent d'habiter, à 93 ans, des dizaines de synopsis – ce dont témoigne la liste des titres affichée dans son bureau dont il se plaît à décrire les contenus projetés à ses visiteurs... Quelle raison, dès lors, à ce mutisme sélectif ? Le « Mode d'emploi » de *Papa Singer*, brève postface livrant les « clefs de lecture » d'un récit « écrit dans la tradition du réel-merveilleux haïtien », en révèle précisément la cause en même temps qu'il reconnaît indirectement l'importance symbolique de cette publication tardive :

J'avais alors adressé le manuscrit à l'éditeur sans l'accompagner d'un mode d'emploi. Très maladroitement, j'avais soumis à sa lecture avisée une histoire où l'on voit étrangement un objet de la mécanique des Blancs [*une machine à coudre Singer*], un maître de la poésie et du théâtre viennois [*Hugo von Hofmannsthal*], monter en *loa-conseiller* dans la tête d'un *cheval* qui aidait sa famille à résister à des temps de barbarie.

Le récit, écrit dans la tradition du réel-merveilleux haïtien, sans clefs de lecture, était impubliable. Il allait rester de longues années dans les ténèbres d'un tiroir. Du coup, cet échec me rendit incapable de réaliser un quelconque projet de fiction parmi les synopsis en souffrance sur mes chantiers. Mon mutisme narratif était total sans que je sois pour autant atteint du syndrome de Bartleby, le fameux personnage de Hermann Melville. Ma crise d'écriture romanesque, même dans sa période la plus aiguë, ne devait pas m'interdire d'écrire des poèmes et de petits essais en prose¹¹.

Le lecteur apprend ainsi qu'une première version du roman fut soumise à un éditeur (on suppose Gallimard) bien avant que *Papa Singer* ne voie le jour en 2016. Or quelque imprécis qu'il soit, l'adverbe temporel (« J'avais alors adressé le manuscrit... ») est susceptible d'être précisé par le lecteur attentif parvenu aux trois-quarts du livre :

La nouvelle [*du coup d'État tenté contre Papa Doc par un groupe dont fait partie le beau-frère du narrateur*] nous donna à boire du petit lait de chèvre, comme chaque fois qu'on obtenait de notre mère des signes merveilleux de ses facultés de *loa*-médium. Mais, en écoutant plus tard à la radio

¹⁰ PS, p. 14.

¹¹ PS, p. 153-154.

du tyran le récit des faits de l'avant-jour, mes frères et moi, on eut le souffle coupé. *En ce tragique début de septembre 2001*, en revenant sur le passé, quarante-trois ans après la tragédie du 29 juillet 1958, j'en demeure encore plus pantois¹².

La brève incise temporelle, révélant la durée qui sépare le temps du récit (et même de la narration) du temps de l'histoire (à reprendre la terminologie de Genette dans *Discours du récit*) semble indiquer que l'écriture *princeps* de ce troisième roman eut lieu en 2001, la barbarie (le 11 septembre 2001) répondant à la barbarie (le 29 juillet 1958) dans la mémoire meurtrie de R.D. – les communes initiales entérinant le fait que Richard Denizan, le narrateur, et René Depestre, l'auteur, tendent à se confondre¹³, le « je » ne distinguant pas, dans le paradoxal écrasement de la durée entre l'histoire et sa narration (cf. « j'en demeure »), l'auteur de son narrateur. En somme, *Popa Singer* se présente comme un roman où tout est autobiographique... Selon l'hypothèse où le manuscrit fut rédigé en 2001, quinze ans se sont écoulés entre l'écriture et la parution de l'ouvrage, René Depestre m'ayant confirmé qu'il avait retravaillé le texte, parfaitement oublié après avoir été remis au placard suite au refus initial de l'éditeur, puis retrouvé dans l'optique d'une publication chez Zulma : l'écrivain en a alors resserré les fils narratifs et contextualisé les ressorts imaginaires – le paratexte que constituent le « Prélude », le « Mode d'emploi » et les notes de bas de page à vocation définitoire¹⁴ témoignant expressément de ce souci explicatif, vraisemblablement intervenu au moment de la reprise du manuscrit.

En 2001, « quarante-trois ans après la tragédie du 29 juillet 1958 », précise la voix narrative-auctoriale d'un roman pourtant publié en 2016, soit cinquante-huit ans après les événements – comme s'il fallait garder trace du moment de l'écriture *princeps*, ne pas perdre mémoire de son geste. Mais de quelle « tragédie » (historique, personnelle ?) s'agit-il, qui porte la narration et la justifie si longtemps après les faits ? Et comment le récit *l'in-forme-t-il* ? Que signifient, en outre, cette prégnance *quasi* maniaque des dates (repérable dans l'ensemble du roman) comme le besoin récurrent d'inscrire les événements dans une durée débordant la diégèse ? Il me faut brièvement contextualiser les faits (vécus, narrés) avant de répondre à ces questions.

1. b/ Un roman tragique

René Depestre quitte Haïti à vingt ans, en 1946, après avoir participé à renverser la dictature d'Élie Lescot. S'ensuivent des années d'exil et d'études heureuses à Paris,

¹² PS, p. 110. Je souligne.

¹³ L'épigraphe, emprunté à Thomas Wolfe, avalise la confusion : « L'auteur a raconté des aventures aujourd'hui lointaines et révolues, mais qui firent jadis partie du tissu de sa vie. Si quelque lecteur venait à dire que ce livre est "autobiographique", l'écrivain lui répondrait : pour lui toute œuvre sérieuse de fiction est autobiographique, et par exemple, il est difficile de concevoir une œuvre plus autobiographique que *les Voyages de Gulliver*. », PS, p. 7.

¹⁴ Ainsi sont successivement définis « Loa » (p. 12), « Bossale, bossalerie » (p. 23), « Baron-Samedi » (p. 38), « Grimaud » (p. 46), « Télédyl » (p. 48), « Bande-rara » (p. 49), « VSN » (p. 66), « Tripotage » (p. 78), « *Requiem aeternam dona eis* » (p. 80), « Papas-coqs-guédés » (p. 81), « Vlanbindingue » (p. 90) et « Rigoise » (p. 105) ; de même que sont expliquées les dates du 17 octobre 1806 (assassinat de Jean-Jacques Dessalines, p. 26), de mi-février 1958 (affaire Kima-Rimini, p. 68) et du 26 juillet 1953 (M26-7 fondé par Fidel Castro, p. 150).

que complètent des séjours plus ou moins volontaires dans divers pays d'Europe puis d'Amérique du Sud, où le mènent ses activités littéraires et militantes, que soutiennent des amitiés nombreuses autant que remarquables (avec Louis Aragon, Jorge Amado, Pablo Neruda...). En 1957, le poète retourne au pays natal en compagnie de sa première épouse Édith/Dito Sorel, bien décidé à rester dans son « tiers d'île¹⁵ » qu'il souhaite faire profiter de ses douze années de rencontres et d'expériences décisives à l'étranger. Le contexte politique en décide cependant autrement : ce sont ces quelques mois de retour en Haïti se situant juste après l'accession au pouvoir de Papa Doc (soit dans les termes du narrateur, le « *hold up électoral*¹⁶ » du 22 septembre 1957), que retrace *Popa Singer*, dont l'« Épilogue » proleptique ouvre sur ce qui constituera le double avenir de R.D., sous la forme d'un double exil que le poète, comme à son habitude, transformera l'un et l'autre en séjours heureux : aussitôt après le deuxième exil haïtien, débutera l'expérience cubaine aux côtés de Fidel Castro et de Che Guevara¹⁷ (qui durera vingt ans, de 1959 à 1979) ; puis celle qui, à compter de 1980, le conduira une nouvelle fois dans « l'ailleurs français d'Haïti¹⁸ » : à Paris d'abord, dans l'Aude ensuite, la reconnaissance littéraire accompagnant ces années d'« été indien » où tente de se ressaisir l'élan d'une existence qui fut « course éperdue à la mer libre¹⁹ »... L'épisode autobiographique que campe *Popa Singer* constitue donc un moment-charnière dans la vie du poète, la parenthèse haïtienne de 1958 signant le départ définitif du lieu natal, engageant à une vie d'homme renouvelée par la création de nouvelles racines : géographiques, linguistiques, affectives, politiques.

Dramatique, le roman l'est ainsi doublement : s'il rend compte d'un drame à la fois personnel (l'échec du retour au pays et le deuxième exil consécutif, auxquels s'ajoute la séparation d'avec la femme aimée, qui finit par rejoindre Israël), familial (l'éclatement d'une famille progressivement contrainte à l'exil, dont les membres se dispersent en l'espace de quelques mois aux quatre coins du monde) et national (la mise en place de la dictature Duvalier), sa composition l'apparente à une tragédie dans laquelle, brièvement rassemblés en un espace et un temps donnés (ainsi les

¹⁵ PS, p. 9. La formule est récurrente chez Depestre.

¹⁶ PS, p. 58.

¹⁷ Ainsi les conseils de Popa : « – [...] tu as parlé avec ferveur à mon *cheval* d'un commandant guérillero qui porte un sobriquet argentin. – Che Guevara, dis-je. [...] Il me fait brûler d'envie de rejoindre dans la montagne les maquisards cubains. – C'est la bonne décision que, mon *cheval* et moi, nous souhaitons te voir prendre sans tarder. En bateau à voiles, du lieudit Cap-à-Fou, au nord-ouest des côtes haïtiennes, à Chivirico, sur le littoral cubain, on a pour seulement trois petites heures de traversée de la Passe-du-Vent. Des pêcheurs sillonnent celle-ci chaque nuit. Pour une bouchée de pain, l'un d'eux te déposera dans un endroit sûr de Cuba. Ne mets plus à sécher ton linge de poète sur la corde du stalinisme à l'haïtienne. Une fois sur le sol cubain, adhère, corps et âme, au M26-7 des frères Castro Ruz. » (p. 149-150)

¹⁸ « – Avec un peu de chance, dit le *loa*, tu seras un Cubain de plus dans la révolution castrofidéliste. [cf. « Je vécus de nombreuses années en étroite communion avec le peuple cubain, comme un Cubain de plus, un *Cubano más !* », *Encore une mer à traverser*, Paris, la Table ronde, 1998, p. 73] – Et que ferai-je, dis-je, si Cuba devait, à son tour, se fourvoyer dans le détournement en cours des idéaux de la révolution d'Octobre ? – Dans l'ailleurs français d'Haïti, dit le *loa*, tu seras en mesure de rester debout, sur le qui-vive appris de mon *cheval*. [...] », PS, p. 150.

¹⁹ PS, p. 14.

déjeuners familiaux, qui « frôlent sans cesse l’implosion²⁰ » au grand dam de Popa, ou les réunions familiales devenues « cellules de crise²¹ » quand elles ne résultent pas de la descente en pleine nuit des Tontons-Macoutes²²), les protagonistes (les cinq frères et sœurs) finissent par quitter la scène un à un, laissant leur mère seule sur son île²³. La scène tragique s’inscrit par conséquent entre le retour de l’enfant prodigue en Haïti (fin 1957²⁴), juste après l’accession au pouvoir de François Duvalier, et l’échec du coup d’État du 29 juillet 1958²⁵, qui voit la mort du beau-frère du personnage principal, impliqué dans le commando. À l’instar d’une tragédie, *Popa Singer* concentre ainsi les événements d’un drame familial ayant pour toile de fond un drame historique, qui le provoque en même temps qu’il le dépasse. Si écrire consiste, au temps du « vieil âge d’homme », à transformer le « vieux chaos haïtien du soir en cinéma du petit matin, dans l’ensoleillement à la française des songes et des histoires *tragiquement* vraies de toute la vie²⁶ », le roman de 2016 offre aux « histoires tragiquement vraies » de l’existence humaine, à « sa tragédie sans fin²⁷ », à son *hybris* dionysiaque, le cadre apollinien d’une tragédie qui en accueille, le configurant, le chaos.

Pour autant (à l’instar du *Mât de cocagne*²⁸), la dimension tragique n’a pas le dernier mot : l’humour, la tendresse, la rage de vivre, l’aptitude à l’émerveillement confèrent à Dick Denizan/René Depestre la capacité à transcender les aléas de l’existence et à transformer échecs personnels et politiques en « [re]départ[s] à zéro²⁹ ». On rit beaucoup, à la lecture de *Popa Singer*. Pourtant, rien de drôle dans les événements narrés : crimes, meurtres, actes de torture, séparations, exils. C’est la puissance narrative qui, relayant la perméabilité du réel haïtien aux merveilleux et par là même de l’Histoire à la fiction, configure l’existence humaine et, ce faisant, la sauve du désespoir en « recou[sant] les vilains draps qu’aura faits à notre vie la grande histoire des humanités³⁰ ». La fonction mimétique du récit depestreien rejoint ici le propos de Paul Ricœur à l’initiale de *Temps et récit* : « Je vois dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite, muette³¹ ».

²⁰ PS, p. 59.

²¹ Cf. le chapitre « Cellule de crise à Bourdon », p. 85-90

²² Cf. le chapitre « Conte de fées dans l’écurie d’Augias », p. 65-72.

²³ Il est significatif que le roman de Dany Laferrière *Le Cri des oiseaux fous* (2000), qui s’attache aux heures précédant le départ du narrateur pour l’exil (fuyant Baby Doc comme son père avait fui sous Papa Doc), calque également son déroulement sur celui d’une tragédie.

²⁴ Cf. le chapitre « Un retour en Haïti », p. 51-53.

²⁵ Cf. le chapitre « Les événements du 29 juillet 1958 », p. 107-126.

²⁶ PS, p. 53. Je souligne.

²⁷ PS, p. 11.

²⁸ Ces propos de Popa s’appliqueraient du reste tout aussi bien à Henri Postel, le héros du *Mât de cocagne* : « En restant Dick veut montrer qu’un homme, même seul dans la fosse aux vaincus, peut encore aider ses concitoyens à se mettre debout dans la tempête. », PS, p. 88.

²⁹ « Poétique post-moderne », in : *Non-assistance à poètes en danger*, RV, p. 477.

³⁰ PS, p. 94.

³¹ RICŒUR, Paul : « Avant-propos », in : *Temps et récit* [1983], tome 1, *L’Intrigue et le récit historique*, Paris, coll., « Points Essais », 1991, p. 12.

Comment, par conséquent, l'ordre romanesque demeure-t-il fidèle aux soubresauts d'une vie « picaresque » (l'adjectif est cher à l'auteur), aux embranchements d'un parcours « rhizomatique³² », tout en composant avec les événements qui ont effectivement marqué l'Histoire haïtienne au XX^e siècle ? De quelles façons la fiction prend-elle en charge, sans en trahir la puissance inchoative, l'épaisseur d'une existence pétrie par « l'imaginaire composite des Haïtiens³³ », vouée au métissage des formes et « des humanités³⁴ » ? – En "épaississant" la linéarité narrative dont elle déjoue les illusions, lestant la vie vécue de ses mémoires accumulées et enchevêtrées, faisant de ce roman un espace où le temps vécu, remémoré, imaginé, rêvé – tant par les personnages que par leur auteur – déborde la chronologie narrative, de même que le parcours des êtres déjoue le temps historique.

Je m'attacherai ainsi dans un second temps à comprendre les ressorts de cette configuration temporelle³⁵, avant de m'intéresser au travail d'une écriture qui elle-même déborde les genres comme les formes prises par la parole. René Depestre circule en effet entre les genres comme son personnage-narrateur, Richard Denizan, entre les temps : mon hypothèse est que cette double circulation temporelle/générique met le roman « en état de poésie ». Livre-somme dont l'orientation rétrospective n'exclut pas l'intention panoramique (ainsi la plupart des titres de la bibliographie depestrienne s'y trouvent-ils disséminés³⁶), *Popa Singer* a tout d'un « roman du poète » – le génitif étant à entendre subjectivement comme objectivement : écrit par un *poète*, l'ouvrage raconte un *devenir-poète* depuis les rives du vieil âge d'homme, tout en empruntant au *poème* son allant et son allure.

³² L'adjectif, fréquent chez Depestre, qualifie l'« identité » du *loa* qui s'incarne « dans les jours d'une mère haïtienne », PS, p. 153.

³³ PS, p. 154.

³⁴ Le terme est celui sur lequel se referme le livre.

³⁵ Cette étude, brève, n'a pas la prétention d'étudier précisément, exhaustivement, les formes romanesques : elle se contente de pointer des configurations.

³⁶ Ainsi : « son périple d'animal marin (p. 9) fait écho à *Journal d'un animal marin* (1964) ; « son état de poésie » (p. 10) à *En état de poésie* (1980) ; « la nouvelle mer qu'on voudra lui faire traverser » (p. 14) à *Encore une mer à traverser* (2005) ; « non-assistance à humanité noire en danger » (p. 25) à *Non-assistance à poètes en danger* (2005) ; « J'ai honoré d'une bamboula créole les étincelles de ta première plaquette de poèmes » (p. 39) à *Étincelles* (1945), effectivement mentionné à la p. 43 ; « ton blanc trésor de femme-jardin » (p. 51) à *Alléluia pour une femme-jardin* (1982) ; le chapitre « La mort coupée sur mesure » reprend un texte publié en 1995 ; « une mystérieuse "troisième rive de la rivière" » (p. 74) renvoie au poème du même nom (*Non-assistance à poètes en danger*), dont le titre est aussi celui, dès longtemps projeté et jamais mis en œuvre, d'une autobiographie qui se serait concentrée sur les années d'enfance ; « le glouton paradis de ta rage de vivre » (p. 100) renvoie au premier vers de l'œuvre démarrée, qui donnera son titre aux œuvres poétiques complètes (*Rage de vivre*, 2006) ; « une petite lampe de paix » (p. 124) fait écho à « Romancero d'une petite lampe » (*Un arc-en-ciel pour l'occident chrétien*, 1967)... En outre, de très nombreux mots ou expressions récurrents dans le discours depestrien ponctuent le récit : « hapax historique », « surplace existentiel » ou « parenthèse vide » (quant à Haïti) ; « s'ajouter ses tribulations », « racines de banian », « nomade », « parcours-vita », « été indien », « tendresse »... (quant à son propre parcours) etc.

2/ a. Vacillements

Avant d'analyser la façon dont le romancier configure temporellement son récit, je dirai quelques mots de la composition d'ensemble de l'ouvrage, dont la table des matières fournit une vue synthétique. Elle permet en effet de comprendre les enjeux à la fois narratifs et « esth/éthiques » (que j'écris avec deux h, reprenant le néologisme au philosophe Paul Audi) d'une *fiction qui paradoxalement se construit depuis, avec la diction*³⁷.

Premier point : la composition emprunte ouvertement au domaine musical, un « Prélude » engageant le livre, que ponctuent trois « Mouvements » (« Premier », « Deuxième » et « Troisième »). Le terme « Sonatine », qui ouvre le « Troisième Mouvement » (« Sonatine de l'amour malheureux »), celui de « sonate », encore, rencontré aux premières pages du livre pour dire, précisément, le travail d'une langue apte à se ressaisir d'un parcours tragique, confirme le souci musical de la composition : « [...] équiper en rhizomes à la française les flambées de proses du soir qui feraient entendre au monde la sonate de la désolation qui est propre à la peau et aux os d'un pauvre diable de république noire³⁸ ».

Deuxième point : lesdits Mouvements s'amplifient progressivement, le premier étant composé de trois chapitres titrés, le deuxième de quatre, le troisième de cinq³⁹. En même temps que la scène tragique se décante – les membres de la famille Denizan prenant tour à tour le chemin des exils : en Floride, en Californie, à Cuba... –, la parole narrative/poétique prend de l'ampleur, inspirée, portée et confirmée par « l'état de possession de Popa Singer von Hofmannsthal⁴⁰ », qui protège « l'état de poésie des icebergs meurtriers de la haine et de la barbarie⁴¹ »...

Troisième point : chaque Mouvement est suivi d'un chapitre isolé, manière d'interlude qui le ponctue et ouvre simultanément sur le Mouvement suivant. Les interludes « Un retour en Haïti » (entre premier et deuxième Mouvements) et « Heureux les pieds du messager » (entre deuxième et troisième) s'apparentent à de longs poèmes, la prose narrative y cédant progressivement le pas à une sorte de verset, en même temps que l'écrit accueille la parole haute, et le récit le discours.

Quatrième point : la rigueur de la composition d'ensemble n'exclut pas le vacillement dû à une sorte d'hésitation structurelle, de même que la prose narrative n'exclut pas le vacillement du récit dans le devenir-poème, qui paradoxalement se construit depuis ce que j'appellerais (un peu cavalièrement) la "débandade de la prose". En effet, selon la logique de la composition d'ensemble précédemment

³⁷ Je reprends les catégories proposées par Gérard Genette dans son ouvrage de 1991, *Fiction et diction. Introduction à l'architexte* (Paris, le Seuil, coll. « Poétique »), la fortune critique de ce couple paronomastique en démontrant la pertinence conceptuelle – qui pourrait être précisément interrogée dans le cadre de cet ambigu "roman du poète".

³⁸ PS, p. 11.

³⁹ I : « Un lundi qui tourne au pipi de tigre » ; L'Homo Papadocus » ; « Le camarade Kola » / II : « L'Utopie à la Popa Singer von Hoffmansthal » ; « Conte de fées dans l'écurie d'Augias » ; « La mort coupée sur mesure » ; « Cellule de crise à Bourdon » / II : « Sonatine de l'amour malheureux » ; « Le parrain de noces » ; « Les événements du 29 juillet 1958 » ; « Le cauchemar sans fin » ; « L'émetteur clandestin ».

⁴⁰ PS, p. 14.

⁴¹ *Id.*

établie, l'« Épilogue » qui suit le « Troisième mouvement » s'apparente à un interlude ponctuant le Mouvement précédent. Auquel cas le « Prélude » liminaire répondrait au « Mode d'emploi » qui clôt le livre, dans une logique d'encadrement/embrassement (Prélude/Mode d'emploi) d'une narration en trois temps successifs dont s'amplifie le volume (un Mouvement suivi d'un interlude). Or, à y regarder de près, les choses ne sont pas si simples : d'une part, l'« Épilogue » ne se métamorphose pas en poème comme c'est le cas des deux interludes précédents ; d'autre part, il serait structurellement tentant de l'associer au « Prélude » (auquel cas le « Troisième mouvement » ne serait suivi d'aucun interlude et se distinguerait ainsi des deux précédents : ce qui justifierait précisément l'appellation d'« interlude » que je propose, un *inter-lude* n'ayant aucune pertinence en fin de narration). De surcroît, le « Prélude » préfigure, dans sa forme poétique et discursive, non tant l'« Épilogue » que les interludes « Un retour en Haïti » et « Heureux les pieds du messager » : dans ce cas, les interludes pourraient non ponctuer les Mouvements mais les annoncer, le « Prélude » appelant le « Premier mouvement », « Un retour en Haïti » convoquant le deuxième, et « Heureux les pieds du messager » suscitant le troisième. À ce compte-là, « Épilogue » et « Mode d'emploi » constitueraient des moments conclusifs détachés de l'histoire – ce qui est, d'une certaine façon, le cas : tandis que l'« Épilogue » clôt le récit, le « Mode d'emploi » referme la narration.

En résumé : on ne saurait décider entre *pré-* et *post-*, début et fin, la logique temporelle simple (simpliste) de l'avant et de l'après se trouvant malmenée par une logique du vacillement, rythmique – dansante. En cela, le choix du terme « Mouvement » pour qualifier les trois temps du roman s'avère particulièrement judicieux, puisque “tout bouge” dans *Popa Singer* : la chronologie s'épaissit de temporalités cumulées et simultanées, la prose se réveille poème, le réel se révèle merveilleux.

2/ b. Monnayages

Gérard Genette cite Christian Metz dans ses *Essais sur la signification au cinéma* (1968) à l'incipit du premier chapitre de *Discours du récit*, intitulé « Ordre » ; je reprends à mon tour la citation, qui éclaire admirablement l'ambition du travail *du* et *sur* le temps dont témoigne *Popa Singer* :

Le récit est une séquence deux fois temporelle... : il y a le temps de la chose racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage « fréquentatif » de cinéma etc.) ; plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps.⁴²

Quelque structurel qu'il soit dans la mise en œuvre de tout récit, ce “monnayage” des temps acquiert, dans le roman de Depestre, une dimension méta-discursive : si

⁴² METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 27, que cite GENETTE, Gérard dans *Discours du récit, essai de méthode*, in : *Figures III*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 77.

les références temporelles saturent l'espace diégétique, elles le *trament* aussi et, le supportant, font du monnayage des temps l'enjeu même du récit d'un écrivain âgé de 90 ans au moment de la publication de l'ouvrage... Comment écrire le temps, non passé, mais *passé en soi* (et donc toujours présent) ? – et même plus largement passé en un peuple, voire en tout être humain ? Inventer une forme susceptible de répondre à cette interrogation – qui est d'ordre ontologique autant qu'esthétique, on le comprend – constitue le principal enjeu de *Popa Singer*. Comment accueillir *et* la concorde *et* la déhiscence des temps ? L'Histoire que collectivement l'on construit *et* les histoires que l'on (se) raconte ? Succession et stratification ? [...] Si la composition d'ensemble du roman prend acte de l'illusion chronologique, c'est pour reconnaître la prégnance de temporalités rhizomatiques qui traversent simultanément chaque être, diversement impliqué dans sa propre existence : subjective, affective, familiale, nationale, sociale, politique... et plus largement humaine.

Dès lors, on conçoit que les marqueurs temporels saturant le texte procèdent moins du double désir de précision (historique) et de remémoration (d'événements liés à l'histoire personnelle) que d'une double confrontation : ontologique (un sujet aux prises avec les flux cumulés et enchevêtrés des multiples temporalités qui le font) *et* esthétique (un écrivain aux prises entre la fatalité chronologique de la parole *et* l'invention d'une forme qui contrevienne à l'illusion linéaire). Ainsi le roman de 2016 est-il tissé de dates, dont l'extrême précision contribue paradoxalement, par saturation, à fonder l'espace fictionnel : qu'elles se réfèrent à l'histoire narrée (avec pour toile de fond les événements se déroulant en Haïti en 1958) ; au parcours personnel-familial de l'auteur-narrateur qui déborde, en l'encadrant, la scène tragique (de façon analeptique : les années 1945-46 où paraît *Étincelles*, où R.D. milite au journal *La Ruche*, contribue à renverser Élie Lescot⁴³, est finalement contraint à l'exil, fait des études à Paris en logeant à la Cité internationale universitaire⁴⁴ *etc.* – ; de façon proleptique : les années Cuba puis les années françaises, *cf.* l'épilogue⁴⁵ – ; qu'elles se réfèrent, encore, à l'histoire familiale (les figures des parents mais avant tout celle, centrale, de la mère⁴⁶ ; ou encore celles des frères et sœurs qui accompagnent, tel un chœur antique, le destin du héros tragique) ; qu'elles se

⁴³ Cf. la parole rapportée de Duvalier à propos de Dick par son émissaire, Fonthus-Figaro : « "mon poète-héros des journées épiques de janvier 1946" » (PS, p. 27) ; celles que Dick adresse à son tour au président : « Doc Duvalier, pour mon humble part, je reste fidèle aux idées démocratiques que ma génération a défendues dans *La Ruche*, à la fin de la Seconde Guerre mondiale. » (PS, p. 37) ; à quoi Duvalier répondra : « J'ai honoré d'une bamboula créole les étincelles de ta première plaquette de poèmes. J'ai fait miens les feux d'artifice du temps de *La Ruche*. » (PS, p. 39-40) *etc.*

⁴⁴ Cf. [c'est Popa qui parle] « je n'ai pas connu tes temps frondeurs et sportifs, ni tes années libertines et studieuses grâce à la miséricorde de la Cité internationale universitaire de Paris. [...] où sont passés tes vingt-cinq ans précocement consternés à Prague et à Moscou [...] », PS, p. 52.

⁴⁵ Outre le devenir du narrateur, l'épilogue évoque aussi le destin de son frère apiculteur, Guy-Luc, qui s'exile aussitôt après son mariage : « Dès le lendemain, le vol 642 de la Pan American Airways emmena le couple en Californie. (Des décennies après, notre frère apiculteur vieillit bien sur une ferme près de Salinas, à la tête d'une prospère colonie d'abeilles, entouré de petits-enfants et d'arrière-petits-enfants, la smala de mes arrière-neveux et nièces des États-Unis.) », PS, p. 147.

⁴⁶ C'est elle qui ouvre significativement le récit : « Je n'étais pas encore conçu l'après-midi de novembre où la jeune fille de Jacmel qui allait être ma mère fit l'acquisition d'une machine à coudre Singer chez un importateur blanc du Bord-de-Mer. », PS, p. 17.

réfèrent, enfin, à l'Histoire d'Haïti ou plus largement à l'Histoire du monde. La multiplication des dates, que complique le brouillage entre temps du récit et temps de la narration et à quoi s'ajoutent d'incessants repérages internes (du type « moins d'une semaine plus tard⁴⁷ », « Il y a deux jours⁴⁸ », « Une semaine auparavant⁴⁹ »...), s'assortit par ailleurs de va-et-vient temporels (le lecteur circule en effet entre différents passés et différents présents) et de grands écarts (de 1515 à 2001) qui défont la chronologie, ou plus justement qui reconnaissent au cœur du sujet des durées cumulées, où s'emmêlent Histoires et histoires – bref où se fabrique la fiction.

Je donnerai pour exemple le début du chapitre 1, « Un lundi qui tourne au pipi de tigre », où les va-et-vient entre différents passés et futurs dans le passé emboîtés égrènent un impressionnant chapelet de dates (dans l'ordre de leur apparition dans le chapitre : « l'année 1923 » ; « en 1851 » ; « bien des années après la prophétie de 1937 » ; « à partir de l'augure de 1937 » ; « au matin du 20 octobre 1936 » ; « Quel sacré lundi du 22 mars 1958 ! » ; « jour après jour de l'an 1958 » ; « Un petit matin sans grâce de 1515 » ; « Depuis la geste d'émancipation de 1804 » ; « Dix ans avant toi, en 1948 » ; « Un jour jamais vu de tempête et d'incendie, le samedi 19 septembre 1896 exactement, trois mois avant ma quatrième année, un an après l'invention du cinéma » ; « les effets du parricide de 1806 » ; « mon poète-héros des journées épiques de janvier 1946 » ; « Ce lundi matin 22 mars [1958]⁵⁰ ») :

Je n'étais pas encore conçu l'après-midi de novembre où la jeune fille de Jacmel qui allait être ma mère fit acquisition d'une machine à coudre Singer chez un importateur blanc du Bord-de-Mer. Ce négociant allemand, une décennie auparavant, s'était approprié par la fraude le nom d'un illustre poète autrichien. Une nuit de l'hiver 1913, poursuivi par la justice de l'empereur Guillaume II, il avait dû s'enfuir précipitamment de Berlin. Il s'était ensuite embarqué à Hambourg à bord d'un cargo norvégien. Il avait traversé l'Atlantique avec son butin patronymique. La même année, il devait ouvrir un commerce de produits manufacturés dans un port de la côte sud-est d'Haïti.

À la sortie du magasin à l'enseigne de Hugo von Hofmannsthal, m'a raconté plus d'une fois ma mère, n'ayant pas trouvé de porteur, elle coltinait le carton encombrant qui contenait son précieux achat. Au même moment l'homme qui plus tard serait pour nous papa Loulou vint à passer en cabriolet à deux places. Il s'offrit, tout guilleret, à l'emmener à la maison. Ils se connaissaient depuis l'adolescence. [...]

Pour protéger la réputation de la vierge à marier, Denizan s'amusa à ressasser les histoires drôles de l'année 1923. [...] Seule les subjuguait la promesse qui couvrait entre eux : demander au mariage d'amour de les hisser au temps d'un lit-arbre-fruitier d'autrefois, à plusieurs mètres au-dessus du niveau zéro de la vie.

– Tout ce que tu racontes de ces années-là, dis-je à ma mère, est aisé à comprendre, sauf le pseudonyme à rallonge nobiliaire germanique que tu partages avec ta machine à coudre. [...]

– [...] Grâce à la navette que l'inventeur américain Isaac Singer mit au point à New York, en 1851, un préparateur en pharmacie et une couturière de Jacmel arrondissaient décentement les fins de mois. [...]⁵¹

⁴⁷ PS, p. 65.

⁴⁸ PS, p. 67.

⁴⁹ PS, p. 68.

⁵⁰ PS, p. 17-29.

⁵¹ PS, p. 17-19. Je souligne.

En bref, Depestre ne cesse d'avoir recours, dans *Popa Singer*, à toutes sortes d'« anachronies », ces « discordances⁵² » entre deux ordres temporels qu'analyse précisément Gérard Genette dans *Discours du récit* depuis le texte proustien⁵³, soit ces prolepses et analepses multiples, agencées de façon complexe, dont ne cessent, de surcroît, de varier la « portée » (soit la « distance temporelle » qui les sépare du moment où le récit s'interrompt pour leur faire place) et l'« amplitude » (soit « la durée d'histoire plus ou moins longue⁵⁴ » qu'elles couvrent). Si l'entreprise depestrienne s'apparente ainsi, en bien des façons, à une *recherche du temps perdu*, elle inscrit sciemment son geste dans une pensée de l'Histoire et, reconnaissant simultanément (j'oserais : *haïtiennement*) la porosité du réel au merveilleux, fait de son narrateur un être historique au même titre qu'un personnage de fiction.

3/a. Actualiser la parole

De même que j'initiais la réflexion sur les temporalités à l'œuvre dans le roman à partir d'un regard porté sur sa composition d'ensemble, j'aborderai la question des genres en m'intéressant succinctement aux formes prises par la parole. J'entends par là le jeu instauré entre récit et discours et, sur un plan qui recoupe en partie celui-là (mais le déborde), entre écriture et oralité – oralité dont on sait l'importance dans la littérature haïtienne et plus largement antillaise.

Roman, *Popa Singer* ne cesse pourtant de mettre en scène la parole, la figure centrale de la mère, qui emprunte l'essentiel de ses traits à Déjanire Depestre, audiencière hors pair selon les dires de son fils, convoquant "naturellement" l'audience au cœur du récit, précisément en ces moments de scansions poétiques que constituent le prélude (véritable *prologue* à la manière du théâtre antique) et les deux interludes (« Un retour en Haïti » et « Heureux les pieds du messager ») : quoique rien ne le précise et que nul guillemet n'encadre sa parole, c'est bien, de fait, Popa qui parle.

Mais ce sont aussi les dialogues qui participent à construire le roman, comme autant de scènes de théâtre où la parole est reine – ainsi l'extraordinaire chapitre 5, « Conte de fées dans l'écurie d'Augias », *quasi* exclusivement dialogué, le comique des réparties stichomythiques le disputant au tragique de la situation (la descente en pleine nuit des Tontons-Macoutes dans la maison familiale, qui tourne à l'autodafé) :

[...] Un caporal, après avoir examiné avec répugnance un exemplaire de Stendhal, relié plein cuir, dit à haute voix :

- *Le Rouge et le Noir* ? mon capitaine.
- De la substance explosive, caporal Milord, à embarquer !
- *La Guerre et la Paix* ? mon capitaine.
- Encore un bâton de dynamite, sergent Grandgosier.

⁵² GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, op. cit., p. 77-121 (chapitre « Ordre »).

⁵³ Le même type d'analyse qui, mettant en balance les unités constitutives du récit (A, B, C...) dans l'ordre de leur apparition et leurs positions chronologiques respectives (1, 2, 3...), aboutit à des formules permettant de qualifier les relations temporelles induites par les anachronies, pourrait être appliquée au roman de René Depestre – à commencer par l'extrait cité.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 89-90.

- *Le Zéro et l’Infini* ? mon capitaine.
- Un abrégé de mathématiques générales. Zéro pour la question, cancre de milicien !
- *Le Cœur est un chasseur solitaire* ? mon capitaine.
- Tout cœur armé d’un fusil de chasse tombe ipso facto sous le coup de la loi. À embarquer foutre tonnerre !
- *Le Petit Chaperon rouge* ? mon capitaine.
- Un agitateur qui affiche des idées bolcheviques à son chapeau de paille. Au panier à salade !
- *Le Petit Prince* ? mon capitaine.
- Un mauvais sujet qui, dès le berceau, commence à conspirer, dit le chef milicien, à la place du capitaine.
- *L’Adieu aux armes* ? mon capitaine.
- Délit de port illégal d’armes de guerre. Avant l’adieu il y a eu un bonjour aux armes ! À embarquer !
- *Le Révolver à cheveux blancs* ? mon capitaine.
- Un browning déguisé en vieillard reste un pistolet automatique !
- *Les Armes miraculeuses* ? mon capitaine.
- Autre pièce à conviction à saisir ! On a affaire à un trafic d’armes !
- *Pablo Picasso* ? mon capitaine.
- Nom de Dieu de putain de *pic à casser les os*. Embarquez-moi ça, les yeux fermés ! [...] ⁵⁵

Or le discours maternel actualise doublement la parole, dépourvu qu’il est de toute médiation : nul propos introductif qui en contextualiserait la source, nul guillemet qui signalerait le discours direct. Ainsi s’ouvre le livre, sur une lettre minuscule, comme si le flux de la parole avait auparavant commencé et n’était pas destiné à s’interrompre (pas de point en fin de paragraphe-verset, ni de majuscule aux paragraphes-versets consécutifs) : « mes amis – oh ! son gros garçon est né coiffé et les pieds devant ! messieurs et dames, la société s’il vous plaît, regardez-moi ça ⁵⁶ [...] ». La parole que je dirais *vive* (à l’image de la métaphore selon Ricœur) introduit par conséquent, en même temps qu’une écriture poétique (la prose, emportée par la houle rythmique de la parole, se métamorphose en verset), une écriture dramatique (des scènes construisent progressivement le récit). C’est donc la parole adressée qui ouvre le roman *et* au poème *et* à la scène. Le roman de Depestre se déploie ainsi, dans et par la parole, à partir de ce qui n’est pas lui : la poésie et le théâtre.

3/ b. Synthétiser l’hétérogène

Roman, autobiographie, drame historique, tragédie, comédie, conte, poème... : *Popa Singer* traverse les genres comme son propos traverse les époques, tirant profit de la plasticité romanesque, soit de la capacité du genre à *s’in-former* depuis l’altérité et l’hétérogénéité – somme toute à composer avec le (et à partir du) Divers, pour reprendre un terme glissantien.

Si René Depestre a l’âme narrative, elle n’en est pas moins “poétiquement constituée”. Or le tour de force de ce roman du poète est de concilier la double pente

⁵⁵ PS, p. 69-70.

⁵⁶ PS, p. 9.

narrative-poétique de l'écrivain grâce à la prise en charge d'une dimension temporelle à la fois autobiographique et historique. Autrement dit, configurer son expérience temporelle (*faire récit autobiographico-historique*) permet à René Depestre de souscrire simultanément à sa vocation poétique *et* à sa pente narrative.

Paul Ricœur s'attache à démontrer, à l'initiale de *Temps et récit*, la parenté existant entre la « production d'une nouvelle pertinence sémantique par le moyen d'une nouvelle attribution impertinente » (*i.e.* le procédé métaphorique) et « l'innovation sémantique [par] l'invention d'une intrigue⁵⁷ » (*i.e.* la mise en récit) : « C'est cette *synthèse de l'hétérogène* », constate-t-il, « qui rapproche le récit de la métaphore⁵⁸ ». Je suggère que *Popa Singer* réalise doublement cette « synthèse de l'hétérogène » : redescription métaphorique et agencement dramatique sont *de concert* mis au service d'une *poétique métisse performative* : le métier à métisser⁵⁹ depestrien, c'est *Popa Singer* ! Courir « l'aventure du vivre-ensemble des humanités⁶⁰ » (ce sont les derniers mots du livre) s'est autorisé de l'exemple maternel, Popa cultivant « [l']art d'être ensemble dans la panhumanité⁶¹ » et mettant, couturière, réellement en œuvre ce que son personnage nomme « [s]on utopie⁶² » : « recoudre les vilains draps qu'aura faits à notre vie la grande histoire des humanités⁶³ ». Le fils-rhapsode fait ainsi de ce livre-hommage une machine à coudre le poème et le récit (mais aussi l'Histoire et la fiction, le réel et le merveilleux...). Machine et métaphore, *Popa Singer* (le livre) par conséquent re-produit ce que Popa Singer (la mère) produisait : des œuvres (c'est-à-dire des fragments de tissus ajustés et cousus) ; de la parole (en bonne audicière et en loa) ; du sens (signification et direction : en somme une *utopie*).

Cependant, davantage qu'une « figure emblématique », Popa, de par son « identité rhizomatique⁶⁴ » de loa-métis incarne ce que Paul Ricœur nomme « l'être-comme », *être-comme* qui justifie ainsi ontologiquement (et non seulement politiquement) le métissage. Je pose que : 1/ *l'être est intrinsèquement comme*⁶⁵ ; 2/ *il n'y a, par conséquent, pas d'être sans comme* ; 3/ *le comme produit la relation* ; 4/ *le comme (est la) couture*. Si « "voir-comme", en quoi se résume la puissance de la métaphore », selon la formule du philosophe, est « le révélateur d'un "être-comme" au niveau ontologique le plus radical⁶⁶ », alors Popa incarne radicalement cet *être-comme* qui fera du fils un « nomade [aux] racines de banian royal⁶⁷ ». Aussi, *l'être-comme* est-il par essence rhizomatique : si le procès métaphorique en actualise le fonctionnement (avalisant par là même la paradoxale pertinence prédicative d'une « incongruité littérale⁶⁸ » qui court-circuite les liens logiques), la mise en récit en

⁵⁷ RICŒUR, Paul, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁹ Je fais référence à l'essai majeur de 1998.

⁶⁰ PS, p. 154.

⁶¹ PS, p. 62.

⁶² *Id.*

⁶³ PS, p. 94.

⁶⁴ PS, p. 153.

⁶⁵ Je renvoie aux analyses de Michel Deguy à ce sujet.

⁶⁶ RICŒUR, Paul, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁷ PS, p. 13.

⁶⁸ RICŒUR, Paul, *op. cit.*, p. 9.

déploie, quant à elle, la puissance congruente. L'être-multiple qu'est Popa (sorte de sainte trinité élevée à la puissance 10!) rassemble ainsi les fils (les deux prononciations du terme étant possibles) d'une pelote familiale qu'elle a elle-même tricotée, tour à tour et simultanément mère, épouse, voisine, couturière, loa :

On vénéra en elle une mère poule en plusieurs personnes : outre Déjanira ou Dianira Fontoriol, elle aura été Madame Luc Denizan pour l'état civil, alias Mam Diani dans l'idiome haïtien du foyer, alias Madan Loulou pour le voisinage de la rue de L'Église à Jacmel. À partir de l'augure de 1937, à Port-au-Prince cette fois, aux yeux de ses proches comme de sa clientèle, elle serait la Popa Singer von Hofmannsthal. Ses diverses formes d'être féminin lui firent une identité rhizomatique sous le patronyme du magicien viennois du théâtre et de la poésie.⁶⁹

Ce n'est certes pas un hasard si le roman du fils, je le soulignais, trouve son lieu dans la brèche ouverte par la parole maternelle, à la fois lyrique et dramatique : car c'est sous l'égide du poète et dramaturge viennois que s'écrit cet autre *Livre de ma mère* qu'est *Popa Singer*, son « magicien » de fils faisant du théâtre de l'existence un roman « en état de poésie ».

*

⁶⁹ PS, p. 21.