

ALESSIA VIGNOLI
(UNIwersytet Warszawski)

LE ROMAN POST-SISMIQUE EN HAÏTI : UNE ÉCRITURE (POST)CONTEMPORAINE DE L'EXTRÊME

ABSTRACT

Many Haitian writers since the earthquake that destroyed Port-au-Prince in January 2010 have developed in their works of fiction the theme of writing the disaster, expressing it in various forms. The aim of this paper is to analyze the strategies adopted to write about the psychological and social effects of the cataclysmic event in two post-earthquake novels, Marvin Victor's *Corps mêlés* (2011) and Makenzy Orcel's *Les Immortelles* (2010). In questioning the relationship between literature and the present-time, the two Haitian writers chose different styles and forms to transpose into fiction the disruptions caused by the earthquake. We will focus our attention on two narrative strategies in particular: the interior monologue chosen by Victor and the hybrid narration preferred by Orcel.

KEYWORDS: Catastrophic literature, Haitian earthquake 2010, Formal strategies, Marvin Victor, Makenzy Orcel

STRESZCZENIE

Od czasu trzęsienia ziemi, które w styczniu 2010 roku zniszczyło Port-au-Prince, większość pisarzy haitańskich na różne sposoby podejmuje w swojej twórczości powieściowej temat pisania o katastrofie. Celem niniejszego artykułu jest analiza strategii pisania o psychicznych i społecznych skutkach katastrofy, jaką było owo trzęsienie ziemi, obranych w dwóch powieściach: *Corps mêlés* (2011) Marvina Victora i *Les Immortelles* (2010) Makenzy'ego Orcela. Stawiając pytanie o związek między literaturą i współczesnością, ci dwaj haitańscy pisarze obierają odmienne style i formy powieściowe, by mówić o wstrząsie spowodowanym trzęsieniem ziemi. W centrum zainteresowania znajdują się tu zwłaszcza dwie strategie powieściowe: długi rozczłonkowany monolog w utworze Victora i hybrydalna narracja Orcela, mieszająca głosy i gatunki.

SŁOWA KLUCZOWE: pisanie o katastrofie, trzęsienie ziemi na Haiti w 2010 r., literackie strategie formalne, Marvin Victor, Makenzy Orcel

Le 12 janvier 2010 un tremblement de terre ravage Haïti, en particulier sa capitale Port-au-Prince, et provoque une véritable fracture dans l'histoire haïtienne contemporaine, désormais marquée par une époque avant le séisme et une époque post-sismique. En effet, comme l'a constaté le sociologue haïtien Laënnec Hurbon, « Tout laisse à penser que nous serions en Haïti à l'an zéro de son histoire » (2010 :

non paginé). Une catastrophe naturelle d'une telle portée a d'abord des conséquences socio-économiques et politiques, mais elle bouleverse aussi profondément la production culturelle au point qu'elle peut devenir une date de référence pour la recherche littéraire. Selon l'auteure et chercheuse Stéphane Martelly, l'événement marque la limite du « contemporain littéraire haïtien » qu'elle situe « de la fin des années 1960 jusqu'au séisme du 12 janvier 2010 » (2016 : 10)¹. Si l'on tient compte de cette périodisation proposée par Martelly, ce qui a été publié après 2010 appartiendrait au 'post-contemporain littéraire haïtien', une période encore trop jeune pour que l'on puisse avancer des hypothèses sur ses caractéristiques globales et son extension chronologique. Il nous paraît pourtant essentiel de constater que l'univers littéraire haïtien, depuis le tremblement de terre, est traversé par la thématique de la mise en fiction de la catastrophe, comme le remarque l'écrivain et psychiatre Joël Des Rosiers :

Les pouvoirs de consolation de la littérature ne sont pas vains : un an a suffi à transformer le paysage littéraire haïtien. Croit-on vraiment que le séisme du 12 janvier 2010, la plus effroyable catastrophe naturelle qu'ait subi [sic !] le pays, ait donné naissance, par une remarquable coïncidence éditoriale, à une littérature issue des failles, des fosses et des décombres, embrocation de mots sur la douleur ? Rien n'est moins sûr. La question n'en demeure pas moins pertinente de constater de manière active la floraison de textes, de tous genres, ayant apparu dans le sillage du tremblement de terre. (2013 : 137)²

La notion d'« extrême contemporain », utilisée pour définir la production littéraire française des dernières années, pourrait alors être appliquée au 'post-contemporain littéraire haïtien', en particulier au roman post-sismique. Pour rapprocher ce dernier du roman français de l'extrême contemporain, nous prendrons en considération quelques réflexions tirées de l'ouvrage collectif *Le roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*. Dans l'introduction, rédigée par Havercroft, Michelucci et Riendeau, les auteurs affirment :

[...] si on le considère en tant que notion critique, l'extrême contemporain se présente telle une possibilité supplémentaire pour mieux comprendre notre rapport à la contemporanéité. (2010 : 8)

¹ Pendant la présidence à vie de François Duvalier, entre 1957 et 1971, l'on assiste à l'émigration massive d'écrivains haïtiens, principalement aux États-Unis, au Québec et en France, et à la naissance d'une littérature en diaspora. Grâce à cette ouverture vers d'autres horizons, la littérature haïtienne s'enrichit, à partir de la fin des années 1960, de nouvelles thématiques et de nouveaux défis esthétiques. Pour plus de renseignements, voir le chapitre 9 « La littérature en diaspora (de 1960 à nos jours) » de l'ouvrage *Littérature d'Haïti* de Léon-François Hoffmann (1995).

² Le corpus post-sismique rassemble des ouvrages hétérogènes : poèmes, pièces de théâtre, essais, chroniques, nouvelles et romans. Certains auteurs comme Dany Laferrière (*Tout bouge autour de moi*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2010) et Yanick Lahens (*Failles*, Paris, Sabine Wespieser Éditeur, 2010) ont choisi une forme à mi-chemin entre chronique et essai alors que d'autres, comme Louis-Philippe Dalembert (*Ballade d'un amour inachevé*, Paris, Mercure de France, 2013), Kettly Mars (*Aux frontières de la soif*, Paris, Mercure de France, 2013) et Gary Victor (*L'Escalier de mes désillusions*, Paris, Philippe Rey, 2014), ont publié des romans.

Comme nous l'avons déjà remarqué, la littérature haïtienne post-sismique est travaillée par la question du rapport à l'époque post-contemporaine, c'est-à-dire les jours, les mois et les années qui ont suivi la catastrophe de 2010. Un autre extrait tiré du même ouvrage nous semble important à mentionner à cet égard :

[...] l'extrême contemporain pourrait signifier ce qui se situe le plus près de nous – l'immédiatement contemporain, le présent –, mais dont nous pouvons nous éloigner par une distance critique et en interrogeant les limites (temporelles, philosophiques, littéraires) de ce que nous concevons ou acceptons comme faisant partie de notre contemporanéité. (Havercroft, Michelucci, Riendeau 2010 : 8–9)

L'adoption d'une distance critique par rapport à l'événement a certainement permis à certains auteurs de s'interroger sur la possibilité de l'écriture après la catastrophe et sur le rôle que la littérature peut assumer dans une telle circonstance. Le présent travail porte sur deux romans publiés après le séisme de janvier 2010, dont les auteurs figurent parmi les jeunes écrivains de la nouvelle génération post-sismique, née du désastre, qui s'est approprié le désastre et l'a transposé en fiction, selon des thématiques et des styles hétérogènes. Nous observerons la manière dont la catastrophe peut s'inscrire dans la structure du roman en entraînant des perturbations formelles. En particulier, nous analyserons les stratégies choisies par Marvin Victor dans *Corps mêlés*, publié en 2011 à Paris, aux Éditions Gallimard, et par Makenzy Orcel dans *Les Immortelles*, publié en 2010 à Montréal, aux Éditions Mémoire d'Encrier.

LA JOUTE ORATOIRE D'UNE SURVIVANTE DANS *CORPS MÊLÉS* DE MARVIN VICTOR

Né à Port-au-Prince en 1981, Marvin Victor a d'abord publié des nouvelles, mais c'est grâce à *Corps mêlés* qu'il fait son entrée dans le panorama littéraire haïtien et non seulement. Comme l'a constaté Martin Munro pour mettre en évidence son caractère exceptionnel, le premier roman de Marvin Victor a été publié à Paris, aux Éditions Gallimard :

Published in the Gallimard Blanche collection, the novel joins a very select group of Caribbean works thus recognized by Paris's most prestigious literary imprint ; and as such Victor finds himself in the company of figures such as Glissant, Alexis, Chauvet, Saint-John Perse, and Depestre. That this is Victor's first novel makes the work all the more impressive and unexpected. (2014 : 92)³

³ Publié dans la collection Gallimard Blanche, le roman rejoint un groupe très sélectionné d'ouvrages caribéens reconnus par les maisons d'édition les plus prestigieuses de Paris ; Victor se retrouve ainsi en compagnie de personnalités telles que Glissant, Alexis, Chauvet, Saint-John Perse et

Corps mêlés est l'une des premières fictions consacrées au séisme de 2010. La critique l'a accueilli à l'unanimité avec stupéfaction, voire un certain enthousiasme, comme le soulignent certains commentaires admiratifs de la part de Hugues St. Fort : « Avec *Corps mêlés*, Marvin Victor nous fait croire que la relève littéraire haïtienne est assurée. Il nous faut encore cependant d'autres jeunes romanciers de ce calibre » ; « Il vient de frapper un coup de maître avec ce texte remarquable d'originalité narrative, de hardiesse dans les créations d'images, et de puissance d'imagination » (2016 : non paginé). En particulier, le style dont le jeune romancier fait preuve est certainement l'élément le plus apprécié : « Saluons la découverte d'un écrivain doué d'une écriture venant des facultés supérieures de la prose » (Des Rosiers 2013 : 140) ; « [...] un somptueux roman doté d'une force d'évocation stylistique rarement créée dans l'univers littéraire haïtien » (St. Fort 2016 : non paginé). En effet, l'originalité de *Corps mêlés* par rapport à la tradition littéraire haïtienne réside dans son style, où résonnent les influences d'autres littératures, comme l'a remarqué à juste titre Martin Munro. D'un côté le roman est parsemé de références culturelles et géographiques à l'univers haïtien, de l'autre côté sa structure rappelle les œuvres d'auteurs martiniquais (Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant), guadeloupéens (Maryse Condé), européens (James Joyce, Marcel Proust), nord-américains (William Faulkner) et d'Amérique latine (Gabriel García Márquez) (voir Munro 2014 : 91–92).

Dans *Corps mêlés* dominent l'incertitude et l'ambiguïté, car tout se passe dans la tête du personnage principal, Ursula Fanon, une femme de quarante-cinq ans qui habite Port-au-Prince. La focalisation choisie par l'auteur coïncide complètement avec le point de vue d'Ursula et cette subjectivité qui caractérise le récit empêche le lecteur de distinguer le vrai du faux et de vérifier l'authenticité des faits racontés. Rescapée du séisme, Ursula sort dans la rue après avoir retiré des décombres de son appartement le corps sans vie de sa fille, pour aller frapper à la porte de Simon Madère, son amour de jeunesse, lui aussi, comme Ursula, originaire de Baie-de-Henne, une commune haïtienne située dans le nord du pays. Sur plus de deux cents pages, le lecteur assiste au délire d'Ursula qui mélange et superpose passé et présent, temps et espaces, dans la tentative de communiquer avec Simon, le père de sa fille décédée. Même si Hugues St. Fort exprime des doutes concernant la paternité de Simon⁴, nous partageons l'idée exprimée par Corinne Beauquis, selon laquelle Ursula se rend chez l'homme « [...] pour lui annoncer en même temps sa paternité et le décès de leur fille. » (Beauquis 2014 : 63). Ursula elle-même semble confirmer cette paternité à la fin du roman : « [...] la pauvre femme que j'étais, et qui s'élança au-dehors, dans la rue, sans même avoir eu le courage de dire à Simon Madère qu'il était le père de sa fille. » (Victor 2011 : 246).

Depestre. Le fait qu'il s'agisse du premier roman de Victor rend cet ouvrage encore plus impressionnant et inattendu. [notre traduction].

⁴ « [...] Ursula Fanon va retrouver Simon Madère, son ancien amant et peut-être le père de sa fille morte [...] » (St. Fort 2016 : non paginé).

La quasi-totalité des événements racontés dans le roman se déroule à l'intérieur d'Ursula, blessée à la tête lors des secousses qui ont provoqué l'écroulement de son appartement. Les actions concrètes sont peu nombreuses : les deux anciens amants boivent du rhum et du café et ils fument sans cesse. À un moment donné, Simon sort de son appartement pour prendre des photos de la ville détruite, car il est photographe ; Ursula l'attend, parfois elle regarde par la fenêtre et, à la fin du roman, elle sort dans la rue. La communication entre Ursula et Simon se fait par gestes, il n'y a aucun échange verbal et aucun mot n'est prononcé par l'homme qui semble être un fantôme, ou peut-être un mirage. Le lecteur est invité par Ursula dans le « monde intérieur » de la femme, d'où « [...] surgissent les nombreuses voix qui construisent la diégèse : celle de sa mère, de sa marraine, de ses grands-parents, des pensionnaires de l'école, celle de sa fille, de son amie Roseline [...] » (Beauquis 2014 : 63). Il apprend ainsi le récit du passé d'Ursula, de sa naissance à Baie-de-Henne jusqu'à son arrivée à Port-au-Prince à l'âge de quinze ans. Ursula raconte son enfance, la mort de sa mère mentalement instable, la vie avec ses grands-parents, ses rencontres avec le père Condé, un curé-intellectuel qui possédait une riche bibliothèque, ses malheurs et la relation compliquée qui la liait à sa fille, Marie-Carmen. Elle voudrait partager ses souvenirs avec Simon, mais toute tentative de communication se révèle inutile et la rencontre entre les deux anciens amants a lieu dans un silence et une solitude palpables. La narration est proche d'un « monologue intérieur » (Munro 2014 : 95 et Beauquis 2014 : 64) prononcé à voix haute ou élaboré intérieurement par la conscience troublée d'Ursula. Selon Corinne Beauquis, le long monologue peut être aussi interprété comme un « dialogue intérieur », car « [...] non seulement Ursula formule-t-elle dans un monologue intérieur les phrases qu'elle aimerait pouvoir dire à Simon, mais elle imagine aussi les réponses que Simon aurait pu lui donner. » (2014 : 64). L'ambiance est créée grâce au choix des verbes et des modes opérés par l'auteur tout au long du roman. L'utilisation réitérée de verbes comme « croire », « penser » et « murmurer », souvent au conditionnel, et la répétition de quelques expressions oxymoriques (« dis-je en silence », « crier victoire, en silence ») renforcent l'hypothèse selon laquelle le long récit fait par Ursula n'est pas prononcé à haute voix.

Le lecteur, désorienté par le raisonnement délirant d'Ursula et par les multiples sauts temporels qui caractérisent sa joute oratoire réelle ou imaginée, assiste à une conversation qui ne se réalise pas car les propos murmurés par la femme ne demandent pas de répliques de la part de son amant d'autrefois, comme le démontrent ces quelques passages : « ouvrant la bouche puis la refermant, sans que nulle parole en fût sortie » (56) ; « tous les deux à jamais retranchés derrière notre mur de silence » (57) ; « je ne savais plus si c'était moi qui avais parlé ou lui » (60) ; « lui dis-je, si bas que je doutai qu'il eût pu m'entendre » (103) ; « sans espérer qu'il acquiesce ni qu'il m'entende vraiment » (123). Le roman se développe ainsi autour d'une tension entre le silence et le désir de raconter.

L'auteur insère des points de repère dans le long raisonnement, ou plutôt dé-raisonnement, d'Ursula, probablement pour aider le lecteur à s'orienter dans le labyrinthe de la pensée d'une conscience troublée. Ainsi certains syntagmes sont répétés avec insistance : des références au « pays de Baie-de-Henne » (mentionné plus d'une centaine de fois), caractérisé par ses « mornes secs », ses « savanes » et « la rivière Palerme », comme aussi une indication temporelle, « cette fin d'après-midi de janvier », ou encore un objet concret que la narratrice mentionne très souvent, son « sac à main Hermès en similicuir ». D'autres éléments reviennent constamment dans le monologue de la femme, par exemple sa tante et le corps de sa fille ; des séquences entières sont aussi reproduites à plusieurs reprises, en particulier les instants des « premières secousses du séisme », situés quelques heures avant le présent de la narration, ainsi que les nombreuses répliques qui coïncident avec le présent de la narration et interrompent brusquement les pensées d'Ursula, l'obligeant à s'arrêter pour un instant, avant de reprendre son voyage dans la mémoire.

Si le style adopté par Marvin Victor est proche de celui d'auteurs non-haïtiens, il est vrai aussi que la structure de *Corps mêlés* présente des traits typiquement caribéens. La joute oratoire prononcée ou, peut-être, juste imaginée par Ursula peut renvoyer à un contexte précis de la tradition haïtienne, celui de la veillée. Au cours de cette veillée insolite⁵, face à un auditoire silencieux et dans l'absence de toute interaction, Ursula prend la parole et retrace sa propre saga familiale. De plus, quelques caractéristiques du roman le rapprochent des romans des martiniquais Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, en particulier des éléments structurels qui dérivent des techniques du conteur créole. En effet, la longueur des phrases, la présence de fragments qui se répètent et le désordre temporel provoqué par les digressions sont des éléments qui révèlent l'inscription de plusieurs procédés d'oralité à l'intérieur du roman de Marvin Victor.

L'extrait suivant représente un exemple où sont concentrés tous les aspects que nous avons évoqués jusqu'à maintenant à propos de *Corps mêlés* :

[...] cette terre qui, dois-je le redire, en cette fin d'après-midi de janvier, pendant quelques secondes, s'était mise à trembler sous nos pas, sans préambule, cela, à peu près de la même façon peut-être que les songes s'emparent de nos yeux, pensai-je, lorsque, après avoir pris un bon coup de mon verre de Trois-étoiles, je remerciai les dieux, les saints et les anges pour m'avoir donné la force de dégager le corps de ma fille des ruines de sa chambre, dût-ce être avec mes ongles, et de n'avoir pas eu à laisser la tâche aux sauveteurs, autrement dit à des étrangers, encore moins à un chien à la gueule dégoulinant de bave, qui aurait, qui sait, dévoré ma fille, sans que je ne puisse bientôt la déposer au fond des terres du Bois-Caradeux, sur la route de Tabarre, fût-ce sans croix ni nom, en attendant, espérai-je, de ramener ses restes au pays de Baie-de-Henne, dans un beau cercueil d'acajou verni capitonné de soie blanche, pour lui offrir enfin un bel enterrement célébré par le père Condé, si ce dernier était toujours debout au milieu de ses ouailles, me dis-je, et non sans penser que si j'avais élevé ma fille là-bas, elle ne serait pas morte. (Victor 2011 : 108–109)

⁵ La veillée présuppose une interaction continue entre le conteur et l'auditoire. Pour plus de renseignements, voir Tessonneau 2002.

Ce passage montre le processus mental qui est à la base du récit raconté par Ursula. Son corps se trouve physiquement dans l'appartement de Simon, à Port-au-Prince, le soir du 12 janvier 2010, mais elle est ailleurs ; ramenée à la réalité par le souvenir des secousses, elle fait une action concrète, elle boit du rhum, et replonge tout de suite après dans le tourbillon de ses pensées, d'abord dans le passé le plus récent (la mort de sa fille) et ensuite dans celui le plus éloigné, représenté par l'évocation du pays de Baie-de-Henne et par la figure du père Condé. Ce monologue intérieur profondément structuré du point de vue syntaxique pourrait être interprété comme une entremise de l'auteur dans les réflexions désordonnées de son personnage, peut-être une tentative de la part de l'écrivain de recouvrir le chaos par la linéarité à travers une rigueur formelle, et de donner ainsi du sens et une unité à ce qui a été désuni par la catastrophe.

Si le tremblement de terre n'est pas le sujet principal du roman de Marvin Victor, il y figure néanmoins en tant qu'élément central et véritable déclencheur de l'action ; la fille d'Ursula et de Simon meurt lors des secousses et cet événement tragique pousse la femme à agir et à partir à la recherche de son ancien amant. Les *Corps mêlés* auxquels fait référence le titre sont d'un côté les corps que Ursula aperçoit dans la rue, mélangés aux décombres des immeubles écroulés, et le corps de sa fille qui risque d'être enterrée dans une fosse commune ; de l'autre côté le titre renvoie aussi à Ursula et Simon, à leurs vies profondément enlacées et à un passé partagé qui est évoqué au cours de cette veillée, où l'amour, le sexe, la mort et le silence se mêlent et s'entrelacent.

POLYPHONIE ET HYBRIDITÉ DANS *LES IMMORTElLES* DE MAKENZY ORCEL

Le choix du monologue ou « dialogue intérieur » est la stratégie formelle choisie par Marvin Victor pour transposer la catastrophe naturelle dans le roman, mais d'autres possibilités sont envisagées dans le corpus haïtien post-sismique. Makenzy Orcel, né à Port-au-Prince en 1983, a opté pour une voie complètement différente dans son premier roman, *Les Immortelles*. Privilégiant une construction fragmentée du point de vue du genre, Orcel rend hommage aux oubliées, à celles dont personne ne s'est soucié après la catastrophe, c'est-à-dire les prostituées de la Grand-Rue de Port-au-Prince, auxquelles le titre fait référence. *Les Immortelles* se déroule après le séisme du 12 janvier 2010, en l'espace de quelques heures, dans une pièce où deux personnages, une prostituée et un client, écrivain de profession, scellent un pacte : en échange des services de la prostituée, l'écrivain devra transcrire une histoire, transformer un récit oral en récit écrit. Le récit narré par la prostituée à son client a un but précis : faire revivre les Immortelles de la Grand-Rue, décédées lors du séisme, et surtout une parmi elles, Shakira. L'écrivain raconte ainsi en quoi consiste ce pacte :

Elle racontait. Moi je n'avais qu'à transformer. Trouver la formulation juste pour exprimer sa douleur, ses souvenirs, ses angoisses et tout [...]. Ce qu'était devenue la Grand-Rue. Port-au-Prince. La ville où j'ai grandi. La ville de mes premiers poèmes. Je n'étais pas sûr de pouvoir y arriver. [...] Puis soudain, comme ça, à l'improviste, comme un coup de poing dans la gueule, elle m'a lancé la première phrase qui a balayé le silence : « La petite. Elle reste coincée sous les décombres, douze jours après avoir prié tous les saints... » (Orcel 2012 : 12–13)

Les Immortelles se base sur un procédé de mise en abyme, car, comme le souligne Yves Chemla, « le roman ici raconte très concrètement les conditions de son écriture » (2015 : 289). Orcel a choisi de montrer la figure d'un écrivain en train d'écrire un récit pour aborder un sujet complexe, « la possibilité de l'exercice de la littérature après la catastrophe » (Chemla 2015 : 289)⁶. Plusieurs voix se mêlent dans ce roman polyphonique : celle de l'écrivain, celle de son interlocutrice, celle de Shakira et celle de la mère de Shakira. Du point de vue formel, la stratégie adoptée par Orcel est celle d'un récit morcelé, composé de fragments narratifs juxtaposés, parfois très brefs, dont la caractéristique principale est le mélange des genres : des séquences narratives en prose, des poèmes en vers, des pages du cahier de Shakira, en italique dans le texte. La prostituée, rescapée du séisme, est consciente de l'importance du témoignage écrit de la catastrophe comme le seul moyen de donner l'immortalité à la jeune Shakira :

Cette nuit-là, c'était brusque et rapide. Si seulement ça te laissait le temps de t'échapper. Comment veux-tu, l'écrivain, que je comprenne ça ? Le destin a voulu que tu sois ici aujourd'hui, dans cette pièce, en face de moi, juste à cette place où elle aimait s'asseoir pour lire, pour que tu rendes compte de tout ça. Pour que tu la rendes vivante parmi les morts. La petite. Elle le disait souvent. Les personnages dans les livres ne meurent jamais. Sont les maîtres du temps. (Orcel 2012 : 108)

La prostituée se charge de la tâche de raconter le passé de Shakira, qu'elle appelle « la petite » tout au long du roman, et en même temps elle narre les vicissitudes des ses copines, les prostituées les plus célèbres de la Grand-Rue, en faisant aussi le portrait de quelques clients habituels. Au fil de la narration, le lecteur découvre plusieurs détails concernant Shakira, qui a choisi ce prénom après avoir quitté la maison familiale à l'âge de douze ans, en rupture avec sa famille, composée d'un père violent qui avait disparu et d'une mère bigote, vendeuse de bibles. Dans une des pages du journal intime de Shakira, retranscrite par l'écrivain, la jeune fille en révolte raconte un rêve prémonitoire :

Dans mes rêves, souvent je me vois dans cette rue. [...] Cette rue aux lampadaires éteints depuis belle lurette, où je ne porte plus mon nom, ne suis plus moi-même, plus la même,

⁶ Un autre procédé qui caractérise *Les Immortelles* est l'intertextualité, en particulier en ce qui concerne les renvois à l'œuvre de Charles Baudelaire. Le poète français est mentionné au début et qualifié de « vrai oiseau de malheur », car l'écrivain était en train de lire *Les Fleurs du mal* au moment du séisme (Orcel 2012 : 11). De plus, l'on peut remarquer que les titres, *Les Fleurs du mal* et *Les Immortelles*, renvoient tous les deux à des fleurs.

la petite fille fragile, privilégiée, qu'il faut protéger, bien surveiller pour qu'elle ne voie pas la rue, car la rue ne laisse personne indifférent, mais Shakira la putain, la plus belle, la plus convoitée, la plus coquette du monde. [...] Moi, Shakira, la putain la plus putain du monde. (Orcel 2012 : 127)

Une dizaine d'années avant le présent de la narration, Shakira quitte sa mère qui l'aime, mais qu'elle déteste, et elle frappe à la porte de la prostituée, qui par la suite devient sa protectrice et son initiatrice au métier et aux dangers de la rue. C'est grâce à la transcription de ses souvenirs, par l'entremise du client-écrivain, que la prostituée compte faire revivre Shakira, restée douze jours sous les décombres en attendant l'aide des secouristes qui ne sont jamais arrivés. Au cours des années passées au bordel, Shakira, qui était une grande dévoreuse de livres, avait entamé une relation intime avec un professeur de littérature, client habituel de la Grand-Rue. Des réflexions sur le rôle de la littérature parcourent le roman et un auteur en particulier joue un rôle central dans l'intrigue : le romancier haïtien Jacques Stephen Alexis, maître du réalisme merveilleux et écrivain engagé, décédé en 1961 pendant la dictature de François Duvalier. Son roman *L'Espace d'un cillement*, paru en 1959, fait l'objet de longues discussions entre Shakira et le professeur de littérature. Fortement inquiète à cause du rapport étrange et intime qui s'est constitué entre sa jeune protégée et son client, la prostituée montre à plusieurs reprises son mépris pour cette relation et elle n'hésite pas à réprimander Shakira pour son intérêt à l'égard des livres, comme le montrent les deux extraits suivants :

Dès que le professeur arrive, je sors ou je demande à la petite de sortir. Non seulement ça m'énerve quand il l'appelle ma 'Niña Estrellita', mais ces deux-là ne parlent que de littérature. De fictions. Mon temps est très limité pour ce genre d'exercice, de jeu gratuit, moi. Il y a les clients qui me réclament constamment. Le business d'abord. Je n'ai pas de temps à perdre. (Orcel 2012 : 88)

Quand on se lève le matin, on ne se demande pas quel livre on va lire. Mais qu'est-ce qu'on va se mettre sous la dent. Je te conseille de fermer ton Jacques Stephen je-ne-sais-quoi et de te mettre au boulot. (Orcel 2012 : 81)

Loin d'être une simple référence intertextuelle, *L'Espace d'un cillement* habite le roman. Shakira est appelée par le client « Niña Estrellita » comme la prostituée du roman d'Alexis, et même « Niña Shakira », ce qui complète la superposition entre les deux personnages. Rythmé par l'évocation du tremblement de terre, une catastrophe tant collective que personnelle, le récit de la prostituée s'achève par une prise de conscience : elle veut partir à la recherche du « trésor » de Shakira, c'est-à-dire son enfant, que la jeune fille avait eu pendant une période où elle s'était éloignée de la Grand-Rue, sans dévoiler son secret aux autres prostituées.

L'inscription de la catastrophe naturelle dans le roman haïtien post-sismique entraîne des choix esthétiques différents qui correspondent à la stratégie adoptée par les auteurs pour s'approprier leur époque et en même temps s'en distancier.

L'étude de deux ouvrages récents a permis de montrer que la mise en fiction du post-contemporain peut se traduire par des possibilités formelles opposées, comme le monologue intérieur structuré de Marvin Victor ou le récit fragmenté choisi par Makenzy Orcel. Malgré des différences saillantes du point de vue du style et de la forme, la même isotopie traverse les deux romans, celle du corps, accompagnée de tous les éléments qui y sont associés : la prostitution, le sexe, la mort, l'amour. Le roman post-sismique haïtien, né des failles et des décombres, représente ainsi un observatoire exceptionnel d'où examiner le lien entre l'écrivain et son époque et les procédés utilisés pour transposer cette relation en littérature.

BIBLIOGRAPHIE

- BAYEUX, J.-C. (2010) : « Haïti-séisme/Reconstruction : la refondation d'une nation », *Alterpresse*, 16 février, <http://www.alterpresse.org/spip.php?article9274#.WaLF19FLe00>.
- BEAUQUIS, C. (2014) : « Yanick Lahens, Marvin Victor, Kettly Mars : écriture du tremblement », in : VANBORRE, E.A. (éd.) *Haïti après le tremblement de terre. La forme, le rôle et le pouvoir de l'écriture*, New York, 59–70.
- CHEMLA, Y. (2015) : *Littérature haïtienne 1980–2015*, Delmas.
- DES ROSIERS, J. (2013) : *Métaspora : essai sur les patries intimes*, Montréal.
- HAVERCROFT, B., MICHELUCCI, P., RIENDEAU, P. (2010) : *Le roman français de l'extrême contemporain: écritures, engagements, énonciations*, Montréal.
- HOFFMANN, L.-F. (1995) : *Littérature d'Haïti*, Vanves.
- HURBON, L. (2010) : « Refonder l'État, un enjeu historique », *Le Monde*, 27 janvier, http://www.lemonde.fr/ameriques/article/2010/01/27/refonder-l-etat-un-enjeu-historique-par-laennec-hurbon_1297198_3222.html.
- MARTELLY, S. (2016) : *Les jeux du dissemblable. Folie, marge et féminin en littérature haïtienne contemporaine*, Montréal.
- MUNRO, M. (2014) : *Writing on the Fault Line. Haitian Literature and the Earthquake of 2010*, Liverpool.
- ORCEL, M. (2012) : *Les Immortelles*, Paris.
- ST. FORT, H. (2016) : « Corps mêlés entre littérarité et description sociale », http://www.potomitan.info/ayiti/corps_meles.php.
- TESSONNEAU, A.-L. (2002) : « Les Kont haïtiens, quintessence des actes de langage », *Études créoles*, vol. XXV, 2, 63–102.
- VICTOR, M. (2011) : *Corps mêlés*, Paris.