



Le discours social dans la littérature haïtienne contemporaine :

Pour une analyse sociocritique des romans de Makenzy Orcel

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Máster Hispano-Francés en Lengua francesa aplicada

Departamento de Estudios Románticos, Franceses, Italianos y Traducción

Facultad de Filología

Mémoire de recherche présenté par Fegens PAUL

Sous la direction de Mme la Professeure Lourdes CARRIEDO LÓPEZ (Ph.D)

Pour l'obtention du grade de Maître arts (M.A.) en langue française appliquée

Universidad Complutense de Madrid – Sorbonne Université

Année universitaire 2023-2024

Juillet 2024



DECLARACIÓN DE BUENA PRÁCTICA ACADÉMICA

El TFM no podrá estar plagiado ni haber sido presentado con anterioridad por el mismo alumno en otra asignatura.

Por tanto, D./Dña. Fegens PAUL,
con DNI R10098594,

DECLARA que el presente Trabajo de Fin de Máster, titulado _____

Le discours social dans la littérature haïtienne contemporaine : Pour une analyse sociocritique des romans de Makenzy Orcel

es el resultado de su propio estudio e investigación, y que no contiene material extraído de fuentes que no estén debidamente indicadas en la Bibliografía y claramente identificadas en el propio Trabajo como fuentes externas.

ENTIENDE que incurre en PLAGIO en los siguientes supuestos:

- entregando un trabajo ajeno como si fuera original propio
- entregando un trabajo propio que ya ha sido evaluado anteriormente
- entregando un trabajo copiado, total o parcialmente, de Internet u otras fuentes, ya sean electrónicas o bibliográficas
- copiando un texto literalmente sin indicar la fuente consultada mediante un sistema estándar de referencias
- parafraseando un texto sin citar su procedencia de forma explícita

COMPRENDE también que el PLAGIO es una grave ofensa académica y ASUME las consecuencias que puedan derivarse de dicha práctica en la calificación de este Trabajo.

Y para que conste a os efectos oportunos, firma la presente declaración.

En Madrid, a 17 de junio de 20 24

Fdo.:

(FIRMA LEGIBLE)



**Master universitario hispanofrancés en Lengua francesa aplicada / Doble Máster
hispanofrancés en Lengua francesa aplicada y Formación del Profesorado**

AUTORIZACIÓN DE PRESENTACIÓN DE TRABAJO FIN DE MASTER

Apellidos y nombre del autor/a: **Fegens PAUL**

Título del trabajo: **Le discours social dans la littérature haïtienne contemporaine :
Pour une analyse sociocritique des romans de Makenzy Orcel**

Convocatoria:

Apellidos y nombre del tutor/a: **Lourdes CARRIEDO LÓPEZ**

VISTO BUENO

**El trabajo indicado reúne las condiciones necesarias para proceder a su presentación
ante la Comisión Evaluadora.**

Firmado por CARRIEDO LOPEZ MARIA
LOURDES - DNI ***6518** el día
16/06/2024 con un certificado
emitido por AC Sector Público

Firma del tutor/a

Lugar y fecha

À

Mes chers parents Gertrude CAJUSTE et Jean Molière PAUL

Et mon grand frère Dr. Moles PAUL

qui a tracé la voie

Au professeur Joël RENFORT

pour son amour démesuré de la littérature haïtienne

qu'il a su transmettre dans ses cours à la FLA-UEH

Remerciements

Je tiens à remercier, tout particulièrement et sincèrement, ma directrice, Lourdes CARRIEDO LÓPEZ, pour son expertise et ses conseils tout au long de la rédaction du mémoire. Merci pour les nombreux échanges que nous avons eus, pour votre disponibilité.

Je souhaite remercier indistinctement tous les membres de ma famille. Mes parents, mes frères et sœurs qui m'ont soutenu d'une manière ou d'une autre.

Un grand merci à tous mes amis qui m'ont prêté leurs oreilles, ne serait-ce que quelques minutes, pour parler de cette recherche qui me tient à cœur : Aida RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ et Kender SAINFLINAT. Merci surtout à Camille BONNIOL-TESTA pour toute son aide.

Je remercie de façon spéciale l'écrivain Makenzy ORCEL d'avoir accepté de me rencontrer et de discuter avec moi autour de ses œuvres. Une rencontre que je n'oublierai jamais !

Tous mes remerciements à mon épouse Marie Flore PREVAL, pour tout son support depuis le premier jour de cette belle aventure en Europe (entre Oviedo, Madrid et Paris). Sans toi, je ne serais pas allé jusqu'au bout de ma capacité.

Je n'oublierai pas de remercier tous les professeurs de l'Université Complutense et de Sorbonne Université qui ont contribué à ma formation au cours de ce master.

Résumé

Nous analysons dans ce travail les discours sociaux sur le corps féminin et la violence sexuelle et sexiste sous divers aspects présentés dans les deux premiers volets de la trilogie romanesque de Makenzy Orcel, *Une somme humaine* (2022) et *L'Ombre animale* (2016). Ces œuvres, par leur manière de saisir méticuleusement les nombreux sujets et thématiques qui se discutent depuis un certain temps dans les sociétés, et par leur description de la réalité sociale et culturelle, méritent d'être étudiées dans une approche sociocritique afin de dégager leur dimension sociale. Nous nous interrogeons sur les discours sociaux véhiculés dans les sociétés traditionnelles (le monde rural) et dans celles dites « modernes » (le monde urbain) décrites dans les récits. L'analyse de ces discours permet de voir le rapport qu'entretiennent les gens dans les sociétés française et haïtienne. C'est donc un rapport hiérarchique construit sur une base dominant-dominé, qui vise à marginaliser les gens les plus vulnérables selon leur catégorie sociale. L'auteur dénonce par conséquent ces discours à travers la voix d'une narratrice-héroïne qui nous parle depuis le lieu de la mort. Ce lieu de « vérité » – dans une perspective culturaliste, évidemment celle de la culture haïtienne avec un clin d'œil notamment sur le vodou et la mythologie haïtienne – est un subterfuge, car les héroïnes y trouvent paix et réconfort. Ces héroïnes prononcent une parole « véridique » sur les sociétés décrites dans l'urgence du dire. Cela a une incidence sur l'écriture de l'écrivain, car les récits sont écrits sans point final ni majuscule.

Mots clés : Discours social, sociocritique, outre-tombe, corps féminin, violence sexuelle, immigration, culture haïtienne.

Resumen

En este trabajo, analizamos los discursos sociales sobre el cuerpo femenino y la violencia sexual y de género desde diversos ángulos presentados en las dos primeras partes de la trilogía de novelas de Makenzy Orcel, *Une somme humaine* (2022) y *L'Ombre animale* (2016). Estas obras, por la forma en que recogen minuciosamente los numerosos temas y asuntos que se debaten desde hace tiempo en la sociedad, y por su descripción de la realidad social y cultural, merecen ser estudiadas desde un enfoque sociocrítico para poner de relieve su dimensión social. Nos fijamos en los discursos sociales que se transmiten en las sociedades tradicionales (el mundo rural) y en las sociedades llamadas «modernas» (el mundo urbano) descritas en los cuentos. Analizando estos discursos, podemos ver la relación entre las personas en la sociedad francesa y haitiana. Se trata de una relación jerárquica construida sobre una base dominante-dominada, destinada a marginar a las personas más vulnerables en función de su categoría social. El autor denuncia estos discursos a través de la voz de una narradora-heroína que nos habla desde el lugar de la muerte. Este lugar de la «verdad» – desde una perspectiva culturalista, obviamente la de la cultura haitiana, con un vistazo al vudú y a la mitología haitiana – es un subterfugio, ya que las heroínas encuentran allí paz y consuelo. Estas heroínas hablan «sinceramente» de las sociedades que describen, con la urgencia de sus palabras. Esto repercute en el estilo del escritor, ya que los relatos se escriben sin puntos ni mayúsculas.

Palabras clave: Discurso social, sociocrítica, más allá de la tumba, cuerpo femenino, violencia sexual, inmigración, cultura haitiana.

SOMMAIRE

| | |
|---|------------|
| Remerciements | ii |
| Résumé | iii |
| Resumen | iv |
| Liste des abréviations | vi |
| Introduction générale | 1 |
| Résumé d'<i>Une somme humaine</i> (2022) et de <i>L'Ombre animale</i> (2016) | 10 |
| Chapitre 1 : Une littérature haïtienne engagée : Discours romanesque engagé | 12 |
| 1.1. Idéologie et engagement des différentes périodes de la littérature haïtienne..... | 12 |
| 1.2. Une œuvre sociale et politique : du réalisme social | 15 |
| 1.2.1. Du corps de la femme et la violence sexuelle et sexiste : viols (pédophilie), inceste, prostitution, et harcèlement sexuel | 16 |
| 1.2.2. « L'étranger ou l'inconnu » : discours sur l'immigration, l'exode..... | 23 |
| 1.2.3. Hybridation linguistique : « langagement », engagement manifesté à travers la langue du récit (interlangue : entre créole haïtien et français) | 26 |
| Chapitre 2 : La mythologie haïtienne et le vodou haïtien : discours mythique ou religieux | 33 |
| 2.1. Mythes et culture(s) : Comprendre le regard de la mythologie haïtienne et du vodou haïtien sur la mort | 33 |
| 2.2. Pour une « esthétique de la mort » : | 36 |
| 2.2.1. La voix narrative d'outre-tombe : une parole libératrice | 36 |
| 2.2.2. La mort, espace habitable : Habiter l'au-delà telle une maison | 37 |
| Chapitre 3 : Les valeurs (morales) dans les romans | 40 |
| 3.1. L'univers des personnages et l'étude des valeurs textuelles | 40 |
| 3.1.1. Étude des valeurs dans <i>L'Ombre animale</i> et dans <i>Une somme humaine</i> | 41 |
| 3.1.2. Une poétique du double : cas de Makenzy et d'Orcel dans les récits..... | 44 |
| 3.2. De l'altérité avant toute chose : une rencontre avec l'autre et avec soi..... | 47 |
| Conclusion générale | 49 |
| Références bibliographiques | 52 |

Liste des abréviations

CH : Créole haïtien

FH : Français haïtien

FR : Français de référence

LOA : L'Ombre animale

USH : Une somme humaine

Introduction générale

Ce mémoire s’inscrit dans la continuité de nombreux travaux de recherche en Littérature ayant une perspective sociocritique, et se veut être une contribution utile dans les études littéraires haïtiennes. En ce qui concerne notre choix du sujet, suite à la rédaction d’un article¹ dans le cadre d’un devoir pour le cours de Francophonie et Littératures francophones, dispensé par la professeure Lourdes Carriedo López, nous nous sommes intéressés à cette thématique, qu’est le discours social, pour plusieurs raisons :

Premièrement, parce que nous pensons que l’œuvre romanesque de Makenzy Orcel mérite d’être étudiée pour sa qualité littéraire et pour les nombreux questionnements (sociaux) qui y sont posés, bien évidemment, sur la société haïtienne et sur le monde qui l’entoure. Etudier le discours social dans les romans constituant notre corpus nous permet, justement, de mieux saisir l’œuvre dans sa « réalité mouvante », et d’en faire ressortir sa teneur sociale. Les œuvres choisies présentent des particularités sur certains aspects de la vie et de la culture haïtienne, ce qui demande réflexions et analyses.

Deuxièmement, parce qu’à notre connaissance, il existe peu de travaux académiques et scientifiques qui étudient le discours social dans les romans haïtiens contemporains. Notre travail vise à combler, d’une part, ce vide dans la critique littéraire sur ce sujet, et d’autre part à proposer une autre lecture des romans contemporains. Il nous semble que les écrivains haïtiens sont très peu étudiés par les universitaires et critiques littéraires.²

En effet, plusieurs approches ou modèles théoriques ont été pensés et mis en avant par différents chercheurs qui se réclament, évidemment par leurs productions intellectuelles, de la sociocritique qui est un nouveau paradigme en sciences humaines et sociales – nouveau, non pas dans le sens chronologique du terme, puisque certains travaux de réflexions peuvent être considérés comme de la sociocritique avant la lettre³, si nous partons du principe qu’il existait déjà ce « geste critique », c’est-à-dire cet intérêt pour l’étude de non seulement la « mise en forme »

¹ Cet article a été modifié et publié sous forme de Note de lecture dans une revue littéraire haïtienne [cf. Paul, F. (2023)].

² Makenzy Orcel a, certes, remporté des prix littéraires importants, mais, nous n’avons pas recensé de travaux académiques à proprement parler sur ses œuvres.

³ Les travaux de Claude Duchet (1971, 1979) sont considérés comme la base des réflexions en sociocritique.

des textes. À titre d'exemple, les travaux d'analyse sur la marque du hasard dans le roman écrit en Occident de Walter Benjamin ou de Erich Köhler (Pierre Popovic, 2011). En effet, la sociocritique a pour objet d'étude prioritaire le texte et se propose de dégager le caractère social essentiel de celui-ci (la sociabilité des textes) par l'analyse des procédures de mise en forme, ce qui permet de fournir quelques explications sur la « forme-sens » des textes, puis d'évaluer et de valoriser historiquement et de façon critique ces derniers. Ainsi, elle peut trouver sa définition dans ce que l'on appelle une « herméneutique sociale des textes »⁴.

Cependant, avant d'aller sur un terrain plus vaste de présentation des diverses approches en sociocritique, il est important de mentionner qu'il existe une distinction entre sociocritique et sociologie de la littérature. Selon Pierre Popovic (2011), les sociocritiques se voient à même de rectifier à chaque fois, pour éviter tout malentendu, qu'il ne s'agit pas d'une sociologie – même s'ils y puisent certaines de leurs réflexions. La sociocritique, poursuit-il, s'oppose d'emblée à la sociopoétique d'Alain Viala et de Jérôme Meizoz, la théorie des champs de Pierre Bourdieu, la sociologie de la médiation de Nathalie Heinich, la sociologie du livre de Jacques Michon et de Jean-Yves Mollier, etc. Cependant, les sociocritiques évitent à tout prix de tomber dans des « contradictions épistémologiques, des raisonnements aporétiques, du confusionnisme, pour ne citer que ceux-là. »⁵ Pierre Popovic (2011) montre les raisons qui poussent la sociocritique à vouloir toujours se distinguer de la sociologie de la littérature. Il en profite également pour mettre sous projecteur la particularité de celle-ci. Premièrement, parce que la sociologie de la littérature a précédé la sociocritique d'une vingtaine d'années, lorsque cette dernière a émergé en France. Deuxièmement, la sociologie de la littérature s'est développée et diversifiée dans les années soixante et soixante-dix, les chercheurs n'ont pas voulu faire une distinction entre les deux approches, et donc ont gardé l'appellation « sociologie de la littérature » au détriment de la sociocritique. Troisièmement, des nouveaux courants de la sociologie de la littérature ont mené leurs adhérents à insérer le texte littéraire dans leurs problématiques. Et finalement, selon Pierre Popovic, les sociocriticiens sont aussi responsables du fait qu'ils ne délimitent pas toujours avec rigueur, en publiant dans des ouvrages collectifs dont ils ignorent la portée. L'auteur poursuit avec l'idée que la sociocritique s'oppose, de fait, à toutes les théories découlant de la sociologie

⁴ Voir le manifeste du groupe de recherche dénommé CRIST – Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes. Disponible sur leur site officiel : www.sociocritique-crist.org [dernier accès le 20/02/2024]

⁵ CRIST, *ibid.*

empirique ainsi que la sociologie de la littérature. Elle ne s'intéresse pas à la mise en marché du texte, aux processus de sa création, à la biographie de l'auteur, encore moins à la réception des œuvres littéraires. Parallèlement, la sociocritique considère le texte comme une matière du langage, un « procès esthétique » et enfin comme un « dispositif sémiotique ». Les sociocriticiens sont donc libres d'étudier les procédures de mise en forme en mobilisant les théories littéraires qu'ils jugent appropriées, telles que : l'analyse textuelle, la théorie de la narratologie, de la rhétorique et poétique, la théorie de la linguistique textuelle, entre autres. Tenant compte de tout cela, Pierre Popovic (2011 : 16) propose une définition assez englobante de la sociocritique, vue dans sa démarche perspectiviste, par rapport à l'élection d'un ensemble de méthodes d'analyses textuelles précédemment évoquées :

La sociocritique n'est ni une discipline ni une théorie. Elle n'est pas non plus une sociologie, de quelque sorte qu'elle soit, encore moins une méthode. Elle constitue une perspective. À ce titre, elle pose comme principe fondateur une proposition heuristique générale de laquelle peuvent dériver de nombreuses problématiques individuellement cohérentes et mutuellement compatibles.

Cette proposition se présente comme suit :

Le but de la sociocritique est de dégager la socialité des textes. Celle-ci est analysable dans les caractéristiques de leurs mises en forme, lesquelles se comprennent rapportées à la semiosis sociale environnante prise en partie ou dans sa totalité. L'étude de ce rapport de commutation sémiotique permet d'expliquer la forme-sens (thématisations, contradictions, apories, dérives sémantiques, polysémie, etc.) des textes, d'évaluer et de mettre en valeur leur historicité, leur portée critique et leur capacité d'invention à l'égard du monde social. Analyser, comprendre, expliquer, évaluer, ce sont là les quatre temps d'une herméneutique. C'est pourquoi la sociocritique – qui s'appellerait tout aussi bien « sociosémiotique » – peut se définir de manière concise comme une herméneutique sociale des textes.

Revenons alors à la discussion des différentes approches évoquées au tout début de notre propos. Il existe en effet un bon nombre de problématiques distinctes découlant de la base théorique de la sociocritique développée par Claude Duchet (1971, 1979). Toutefois, nous n'allons pas toutes les mentionner et développer ici pour des raisons de synthèse et de temps. Dès ses premiers articles sur la question, Claude Duchet (1971) suggère de travailler en microlecture, autrement dit, il s'agit de porter un intérêt particulier à l'étude des *incipit* et des *excipit* romanesques. Parlant de l'« entre-deux », c'est-à-dire entre la sociologie de la création et la sociologie de la lecture, qu'il nomme simplement « texte », il présente la sociocritique comme la

« sociologie des textes ». Pour lui, « la première et la dernière phrase [d'un roman] sont tout au plus des repères entre texte et hors-texte »⁶. En somme, tout un squelette conceptuel dérive de cette perceptive, par exemple les concepts « sociogramme », « cotexte », « information », « indices » et de « valeur ». Les trois derniers forment un triptyque qui sont des « paliers méthodologiques » dans la démarche de Claude Duchet (voir Pierre Popovic, 2011). Claude Duchet (1979) propose d'« ouvrir l'œuvre du dedans », de s'interroger sur « l'implicite, les présupposés, le non-dit ou l'impensé, les silences, et formule l'hypothèse de l'inconscient social du texte, à introduire dans une problématique de l'imaginaire. » ainsi, il définit la sociocritique comme une « *sociologie de l'écriture, collective et individuelle, et d'une poétique de la socialité.* » Edmond Cros (1983, 2003, 2005)⁷, pour sa part, pose une problématique tout à fait différente de celle de son prédécesseur, en ce qu'elle est construite sur la psychanalyse freudienne, la sémiologie et sur la linguistique structurale. Avec son concept de « sujet culturel », il met en relation la sociocritique et la théorie du sujet. Dans son approche, la sociocritique est une « sociosémiotique capable de rendre des investissements idéologiques des textes. »⁸

Beaucoup d'autres chercheurs par la suite fondent leurs approches sur cette même base d'analyse textuelle initiée par Claude Duchet et Edmond Cros. Un nouveau paradigme naît surtout avec l'apport d'un groupe de chercheurs évoluant au Canada ; ils forment ce que l'on appelle habituellement l'*École de Montréal*. Marc Angenot, Régine Robin et Antonio Gomez-Moriana ont fondé et dirigé le CIADEST, Centre interuniversitaire d'analyse du discours et de sociocritique des textes, qui est une structure très prolifique par rapport aux nombreuses contributions laissées pour la postérité⁹. Marc Angenot (1984), est un « fondateur de discursivité¹⁰ » en ce qu'il développe essentiellement le concept de discours social qui se définit comme : « Tout ce qui se dit, tout ce qui s'écrit dans un état de société donné (tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle aujourd'hui dans les média électroniques). Tout ce qui se narre et s'argumente ; le narrable et l'argumentable dans une société donnée. » Mais le discours social analysé dans sa globalité est soumis à une forme d'hégémonie, ce qui correspond à un ensemble de « mécanismes unificateurs

⁶ Claude Duchet, *Ibid.*, p. 6

⁷ Cité dans Pierre Popovic (2011)

⁸ *CRIST, op.cit.*

⁹ Un autre centre, CRIST évoqué plus haut, reprend le flambeau en poursuivant avec les mêmes objectifs que l'*École de Montréal*. La plupart des membres de ce nouveau centre sont affiliés à une institution universitaire canadienne.

¹⁰ Concept cher à Foucault.

et régulateurs ». Ces derniers octroient aux discours un nombre élevé d'acceptabilité et développent un nivellement de degrés de légitimité.

Étudiant les valeurs dans l'univers romanesque, Daniel S. Larangé (2018) pense que le discours tel qu'il est perçu par Marc Angenot, tout comme l'approche socio-historique du texte de Claude Duchet, a une dimension idéologique. Pour lui, Marc Angenot analyse la « valeur » de ce qu'un auteur prône de façon (in)consciente dans une société donnée et aussi ce que le lecteur intègre (in)consciemment pour sa société. En effet, l'idéologie est une sorte de « subliminal » quand elle est confrontée avec un système de « pensée antagonique », et elle prend son essence lorsqu'elle se trouve en présence d'un autre système idéologique. Il avance que le texte n'est pas essentiellement un produit de l'esthétique mais d'une définition idéologique, et que dans toute œuvre, il existe un ensemble de valeurs qui sont implicitement et explicitement formulées dans son argumentation. Selon Daniel S. Larangé, le roman a une « vocation prédicative », impliquant toujours une évaluation, esthétique et morale, et produit en conséquence de l'effet. Il a également une « vocation homilétique originelle », ce qui lui donne une dimension prédicative, donc il avertit, signale les « dangers des contre-valeurs ». En somme, pour Daniel S. Larangé, les normes et les quantas des discours par rapport à ces normes sont des composantes d'une société. En ce sens, la littérature, tous les genres confondus, jouit d'un réalisme omniprésent, dans la mesure où elle « sélectionne et décrit le fondement social et culturel même du réel [...] » (p. 67)

L'approche de Daniel S. Larangé va de pair avec la théorie des rapports entre l'idéologique et le textuel de Philippe Hamon (1984). Celui-ci, dans sa démarche, se focalise sur le « dedans du texte ». Il analyse « l'effet-idéologie » dans un texte, par « la construction et mise en scène stylistique d'*appareils normatifs* textuels incorporés à l'énoncé. » (p. 20). Il existe par conséquent une variation dans le nombre de fois que ces « appareils normatifs » apparaissent dans les énoncés, une variation dans leur densité et dans leurs modes de construction par rapport à diverses contraintes d'ordre sociolinguistique. Pour lui, la distribution de ces « appareils normatifs-évaluatifs » est faite aléatoirement dans les textes, et que l'évaluation des énoncés est portée sur ce qui conditionne l'énonciation, c'est-à-dire sur les « degrés, les supports, ou les modes de compétence et de réussite [...], les modes de justification [...] » entre autres, et aussi elle est portée sur les « personnages ou supports des procès de l'énoncé » (Philippe Hamon, p. 20). Un autre théoricien clé du concept de valeur est Vincent Jouve (2001). Si Philippe Hamon propose

d'analyser « l'effet-idéologie » du texte, pour lui, l'idéologie est beaucoup trop vaste et est intrinsèquement liée à l'illusionnisme, et c'est ce qui « imprègne un texte à *son insu* » (p. 11). Partant d'une perspective sémiologique pour étudier la relation entre la littérature et la société, donc le texte et les normes sociales, sa proposition est de préférence l'identification des valeurs d'un texte par l'analyse de l'« effet-valeur ». Tout comme Philippe Hamon, son approche est centrée sur le lecteur qui, pour lui, doit repérer les valeurs qui véhiculent dans le texte.

Ceci étant dit, notre cadre théorique est construit sur des travaux ayant une visée foncièrement sociocritique. En effet, nous nous appuyons, certes, sur la problématique du discours social de Marc Angenot, mais nous pensons que d'autres approches peuvent lui être complémentaires. En l'occurrence, traiter de la valeur textuelle (selon Vincent Jouve), ou encore étudier la narration (la voix narrative au sens de Gérard Genette, 1972) dans les deux récits. Cela nous permettra de mieux cerner les œuvres étudiées.

Nous allons poursuivre par une présentation de l'auteur des ouvrages de notre corpus d'étude. Makenzy Orcel, écrivain et poète de cette nouvelle génération d'écrivains, se questionne sur son pays natal, Haïti avec sa culture, sa politique et toute forme d'existence sociale, et aussi sur le monde extérieur. Avec la publication de *L'Ombre animale* (2016) et d'*Une somme humaine* (2022) qui constituent, selon l'auteur, un projet de trilogie, il s'imprègne de certains discours, que nous qualifions de sociaux, sur deux sociétés distinctes.

Dans les deux romans, Makenzy Orcel prête la voix à une narratrice-personnage d'outre-tombe en vue de faire la radiographie du réel – il nous semble que c'est une « mise en texte » du réel et de la réalité. Les romans transmettent et critiquent en effet différents discours (par exemple, sur la femme et sur son corps) mis en place par les sociétés haïtienne et française. Il semble que l'auteur se sert de ces discours sociaux pour asseoir son projet d'écriture qui est, en fait, basé sur « tout ce qui se dit sur la mort » (discours religieux ou mythique), et dans le milieu rural et dans la (grande) ville en Haïti. De fait, il tient compte de l'imaginaire collectif, la mythologie et le vodou haïtien pour construire son discours romanesque engagé. Un engagement manifeste et manifesté à travers le discours du récit lui-même, c'est-à-dire la langue employée par l'auteur, l'intégration de nombreuses luttes sociales, en l'occurrence le féminisme, et la dénonciation flagrante de certaines

postures, à l'égard des immigrants et des « inconnus¹¹ ». Les récits peuvent aider à mieux comprendre certaines problématiques dans la société d'aujourd'hui et, en même temps, à réfléchir sur certains aspects de la culture haïtienne (surtout ce regard porté par l'écrivain sur la mort) et de la littérature haïtienne dans son rôle de dénonciatrice. Tout cela motive notre choix des ouvrages.

L'étude du discours social au sens de Marc Angenot (1984)¹² peut aider à mieux comprendre le roman haïtien. Cependant, force est de constater qu'il existe peu de travaux (scientifiques et académiques) découlant de ce modèle d'analyse et/ou de la sociocritique. La critique littéraire haïtienne ne s'est pas non plus intéressée à l'étude des discours sociaux dans les romans haïtiens. Or, ces discours peuvent faire l'objet de plusieurs analyses, dans la mesure où ils ont cette capacité de nous faire voir les différentes transformations ou changements qui s'opèrent au niveau de la pensée humaine, de la manière de vivre, des relations qu'entretiennent les individus entre eux, qui sont souvent sous l'emprise d'une « forme douce » de domination à travers et par la langue, d'où cette notion d'« hégémonie discursive » (Régine Robin, 1984 :10) issue de la théorie de Marc Angenot.

Néanmoins, il faudrait souligner que nous avons recensé un mémoire de master à l'Université de Montréal qui étudie les discours sociaux et l'aliénation dans deux romans contemporains de l'écrivain haïtien Gary Victor. Son auteure, Marie-Andrée Lambert (2021), défend l'idée que les discours qui circulent dans la société, une fois « assimilés » provoquent l'aliénation chez les individus. Notre travail se situe également dans cette même démarche d'analyse, mais nous nous intéressons de préférence, dans un premier temps, aux discours dévalorisants à l'égard des femmes, ce qui nous amène à nous interroger sur la perception du corps de la femme dans les sociétés dites « modernes », et en même temps à traiter le sujet de la violence¹³ que subit celle-ci. Dans un second temps, nous nous intéresserons aux discours sur l'immigration ou sur l'exode (rural) à l'endroit d'une catégorie de gens « vulnérables » ; des étrangers à eux-mêmes et surtout dans le regard de l'autre. Parce qu'en effet, ils vont devoir se socialiser, donc adopter des habitudes de la société d'accueil. Après un certain nombre d'années dans ce processus de socialisation, la plupart

¹¹ L'écrivain utilise ce terme « inconnu » dans le roman *L'Ombre animale* pour décrire les gens venant du « pays en dehors », de la campagne, en vue de s'installer définitivement dans la capitale, Port-au-Prince. Ce terme fait écho à celui d'« immigrant ».

¹² Nous nous appuyerons sur sa réflexion pour notre analyse.

¹³ Peut-être symbolique telle qu'elle est perçue dans la sociologie bourdieusienne.

devient différents, voire acculturés, aux yeux de leur communauté d'origine. Et, malgré cette acculturation, ils demeurent un étranger pour l'autre, c'est-à-dire les gens originaires du pays ou de la société qui les accueille. Nous montrons en quoi ces discours participent à une sorte de marginalisation dans les sociétés décrites dans les romans étudiés. En effet, les gens se trouvant sous la dominance de ces discours sont enfermés dans un mutisme, parfois volontaire, ou dans l'isolement forcé. C'est la raison pour laquelle, il nous semble que l'écrivain Makenzy Orcel présente l'au-delà dans les deux romans tel un exutoire, un « subterfuge » laissant place à une parole libératrice – contre tout silence – pour parler de tout ce qui se passe dans les sociétés respectives. De là, nous essaierons de démontrer que cette démarche esthétique, s'agissant d'une voix qui résonne du lieu de la mort (voix utilisée par l'auteur), nourrit aussi son univers romanesque et possède une valeur transcendante – cela dépasse, dans une certaine mesure, le récit lui-même. Cette valeur est donc formulée et renforcée à travers les engagements littéraires comme politiques de l'écrivain.

Tenant compte de la problématique soulevée, nous nous demandons en quoi le discours social, en tant que tel (sur le corps de la femme, l'immigration ou l'exode) des sociétés distinctes, celles décrites dans les deux romans, dénonce-t-il une marginalisation ? Cette dernière est construite sur le binôme dominant-dominé ou supérieur/inférieur. Comment le discours sur la mort constitue-t-il une démarche créatrice pour l'écrivain Makenzy Orcel ? Considérant cela, de quelle manière pouvons-nous parler de forme d'engagement (dans le texte et en dehors du texte) et de réalisme socialiste concernant les œuvres étudiées ?

En effet, nous postulons que dans les romans *L'Ombre animale* et *Une somme humaine*, les discours sociaux enregistrés servent à dénoncer la marginalisation d'une catégorie de gens, et participent à la mise en forme du discours romanesque de l'auteur, lequel est engagé et réaliste. En d'autres termes, les relations qu'entretiennent les personnages, incluant les espaces auxquels ils appartiennent, se construisent à partir de leur intégration du mode discursif de leur entourage/société. Ce qui est tout à fait flagrant dans leur comportement, leur *habitus*, et leurs mœurs (valeurs morales). Ce qui en résulte c'est la marginalisation d'une catégorie sociale bien définie, c'est-à-dire les plus vulnérables selon les romans. De plus, tous ces discours ont été

déconstruits et reconstruits dans l'œuvre de Makenzy Orcel, tel un discours dans un discours (ce que l'on appelle la mise en abyme¹⁴) à travers le regard d'une narratrice omniprésente.

Ainsi, nous nous donnons pour objectifs d'étudier les discours sociaux enregistrés dans *L'Ombre animale* et *Une somme humaine* dans une perspective sociocritique. Puis, d'analyser et comprendre l'écriture de Makenzy Orcel, laquelle est construite dans un va-et-vient entre l'oral et l'écrit. Nous optons pour une lecture « du dehors et du dedans » de l'œuvre.

Dans le premier chapitre, nous présenterons les différentes périodes de la littérature haïtienne afin de montrer que celle-ci a toujours été porteuse d'un discours engagé et réaliste depuis sa naissance (section 1.1). Puis, nous réfléchirons sur le roman contemporain haïtien – l'art haïtien (section 1.2). Après cela, nous analyserons notre corpus qui reflète également cette forme d'engagement par son réalisme et son caractère politique. Tout d'abord, en analysant les discours sociaux sur le corps de la femme, et les violences sexuelles et sexistes (section 1.2.1). Ensuite, les discours sociaux sur les étrangers (section 1.2.2). Enfin, nous étudierons la langue d'écriture de Makenzy Orcel, qui est, à notre sens, une autre façon de manifester son engagement et sa prise de position politique (section 1.2.3).

Dans le deuxième chapitre, nous réfléchirons sur la démarche créatrice de l'écrivain, ce qui nous amènera à étudier brièvement la mythologie et certains aspects de la culture haïtienne pour comprendre cette notion de la mort qui est tout à fait centrale dans les récits (section 2.1). Nous défendrons l'idée selon laquelle l'auteur cherche à embellir la mort en mobilisant tous ces discours religieux et mythiques dans son œuvre (section 2.2). Notamment, en faisant parler deux femmes mortes. C'est pourquoi, nous analyserons, dans un premier temps, cette voix d'outre-tombe qui prononce une parole véridique en toute urgence (section 2.2.1). Dans ce second temps, nous analyserons ce lieu de la mort comme espace habitable et confortable pour les héroïnes (section 2.2.2).

Dans le troisième et dernier chapitre, nous étudierons les valeurs véhiculées dans les romans. Avant l'analyse, nous nous mettrons d'abord d'accord sur une définition du concept en

¹⁴ L'auteur reprend en effet les discours sociaux, mais en même temps, les critique à travers la voix narrative. Par conséquent, il produit un discours tout à fait nouveau, donc un contre-discours. De plus, le récit en lui-même peut être considéré comme un discours sur la société.

sociocritique, puis nous ouvrirons un dialogue entre différentes théories sur les valeurs textuelles. Cependant, nous choisirons la grille d'évaluation de Vincent Jouve (2001) afin d'étudier notre corpus (section 3.1). Ensuite, nous analyserons les récits en faisant des jugements de la voix narrative et ceux des personnages notre point de départ (section 3.1.1). Puis, nous réfléchirons sur ce caractère double de l'œuvre, c'est-à-dire elle est construite sur une base dichotomique, mettant en scène des personnages complètement opposés. L'écrivain crée deux personnages (Makenzy et Orcel) qui sont aussi dans cette relation d'opposition. Nous analyserons cette incorporation du nom de l'écrivain, en défendant l'idée que celui-ci cherche à véhiculer des valeurs contraires (négative et positive) à travers ces personnages (section 3.1.2). En dernier lieu, nous étudierons l'altérité dans les récits, le lecteur qui devient un personnage à part entière. Ce qui justifie en effet l'influence de l'oralité dans l'écriture de l'écrivain (section 3.2).

Pour contextualiser, avant de rentrer dans le vif du sujet, nous résumons brièvement les romans du corpus ci-dessous.

Résumé d'*Une somme humaine* (2022) et de *L'Ombre animale* (2016)

L'héroïne d'*Une somme humaine* nous raconte sa vie depuis l'au-delà, comme s'il s'agissait d'une biographie. Elle procède par la rédaction d'un cahier post-mortem dans lequel elle décrit, dans un premier temps, son village natal et sa famille qui ne l'aime pas. Adolescente, elle a été violée par son oncle cinquantenaire, victime de *bullying* à l'école, et finalement, après le Baccalauréat, elle annonce à ses parents son départ pour Paris. Son père était furieux, mais ne pouvait pas la retenir. Sa mère était soulagée, parce que la fille détient le secret d'une liaison amoureuse entre celle-ci et l'oncle qui l'a violée. Dans un second temps, elle arrive à Paris, entame des études de lettres, qu'elle abandonnera par la suite. Elle rencontre Orcel, un ressortissant Malien qui lui raconte ses tragédies en France, et tombe amoureuse de lui. Cependant, cette relation n'a pas duré longtemps, puisque celui-ci se trouvera la mort dans l'attentat du Bataclan. Cet événement l'a bouleversée. Elle fera la rencontre d'un autre homme, Makenzy, dans le mariage de l'une de ses amies. Elle se mettra avec lui, mais celui-ci va la détruire psychologiquement, car il la maltraite. Ils ont décidé de se séparer, mais se remettra ensemble après. Soudain, elle discute de mariage avec Makenzy, pensant que ce serait bénéfique pour leur couple. Au contraire, c'était tout faux.

Makenzy a refusé de l'épouser le jour même du mariage à la mairie. Elle s'est complètement effondrée, se prostitue littéralement, jusqu'à ce qu'elle décide de mettre fin à sa vie.

L'Ombre animale est l'histoire d'une vieille femme qui nous parle depuis le lieu de la mort. Elle nous raconte sa vie, ou plutôt les événements marquants qui retracent chronologiquement tout son parcours. Son enfance est surtout marquée par de nombreux manques et besoins. Elle a grandi dans un petit village traditionnel, précaire, dans une famille assez difficile d'un père sexiste, pervers et incestueux, d'une mère soumise et silencieuse, et d'un frère solitaire et rêveur. Elle décrit toutes les violences qui se passent dans sa famille. Lorsque les personnages nommés *Loups* [peut être une métaphore de l'Occupation américaine d'Haïti] sont arrivés au village, les gens deviennent peureux. C'était l'enfermement. Ces *Loups* s'accaparent de leurs champs et les obligent à travailler dans les usines. Le père, Makenzy, était alors dépossédé de sa terre. La famille ne supportait pas bien cette situation, décide de fuir pour s'y installer dans la capitale port-au-princienne. Cependant, l'héroïne, elle, est restée au village. Arrivant à Port-au-Prince, ils découvrent la vie urbaine. Ils subissent toute sorte de moqueries par rapport à leur maladresse ou leur manque de « connaissance » des objets de la ville. Ils habitent dans un quartier complètement défavorisé où la violence est la monnaie courante. La narratrice-héroïne nous décrit l'espace, les gens qui y vivent, la vie sociale : le personnage Famille Lointaine qui se prostitue pour nourrir ses enfants, la police qui traque des bandits, la violence sexuelle au travail, entre autres. C'est une description de la société à travers les histoires individuelles des personnages.

Chapitre 1 : Une littérature haïtienne engagée : Discours romanesque engagé

1.1. Idéologie et engagement des différentes périodes de la littérature haïtienne

Dans cette section, nous présentons, brièvement, les diverses périodes de la littérature haïtienne. Celle-ci, dès les premières productions, est engagée et porteuse d'un discours réaliste sur la société haïtienne (et ailleurs). Chacune des périodes de cette littérature est traversée par un ensemble de pensées (dominantes pour l'époque) ou d'idéologies marquées par le comportement des écrivains vis-à-vis de la production littéraire. Notre réflexion découle principalement des idées avancées par le spécialiste de littérature haïtienne Léon-François Hoffmann ([1995] 2013) et par l'écrivaine haïtienne Yanick Lahens (2019).

Dans la littérature haïtienne, constate-t-on, se posent toujours des problèmes sociaux et politiques, et ce, depuis sa formation avec les Pionniers (1804-1836)¹⁵, mieux connus sous l'appellation d'École Patriotique, au lendemain de l'Indépendance d'Haïti le 1^{er} janvier 1804. Cette littérature était, tout de suite, considérée comme une « littérature militante et engagée », puisque les auteurs se servaient de leur plume comme « arme de défense »¹⁶ d'une nation nouvellement indépendante, et ils avaient conscience, comme l'indique Léon-François Hoffmann ([1995] 2013 : p. [46] 82), que « l'épée avait donné l'Indépendance à Haïti ; la plume allait la justifier et la défendre. ». La création, en 1817, de la revue dénommée *L'Abeille haïtienne* par le poète Jules Solime Milscent témoigne aussi de cette littérature de défense par excellence. Néanmoins, Léon-François Hoffmann poursuit que la militance n'était pas le seul idéal des écrivains haïtiens, mais aussi « ils ont également voulu exprimer la personnalité collective et l'originalité collective de

¹⁵ Les Pionniers ou pseudo-classiques, comme le nom l'indique, ce sont les 1^{er} écrivains/poètes haïtiens à avoir écrit après l'Indépendance nationale. Et l'ensemble de leurs œuvres peuvent constituer, en quelque sorte, l'acte de naissance de la littérature haïtienne. Toutefois, ce point de vue n'est pas partagé par tous les critiques littéraires. Certains rejettent catégoriquement cette lecture classique de l'histoire de la littérature haïtienne. Par exemple, Yanick Lahens (2019) avance qu'il y avait déjà une littérature écrite bien avant les textes des Pionniers, et que celle-ci est traversée par plusieurs « moments ». Le premier moment, selon elle, est caractérisé par les textes, principalement, de Toussaint Louverture et de Jean Jacques Dessalines. Ces textes ont été publiés dès la fin du 18^e siècle dans des revues et journaux importants aux États-Unis d'Amérique et dans quelques pays de l'Europe, tels que l'Angleterre, et l'Allemagne. Pour elle, la nature de ces textes, leur dimension prophétique et émotionnelle, ainsi que leur lyrisme sont des éléments justificatifs de leur caractère littéraire.

¹⁶ Les textes d'Antoine Dupré (cf. Hymne à la liberté), et de Boiron Tonnerre, celui qui a rédigé l'Acte de l'Indépendance, peuvent en témoigner.

leurs concitoyens » (p. [46] 82) – Facteur que nous allons expliquer dans les autres périodes également.

Plusieurs autres écoles littéraires allaient naître et chacune poursuivait des objectifs bien précis avec une idéologie qui leur octroie un caractère singulier. Tout d’abord, le Romantisme haïtien (1836-1898) que l’on considère, au début, comme une littérature de mimétisme par rapport au Romantisme français. Après, les auteurs allaient laisser cette forme de littérature en regardant plus du côté d’Haïti, ce qui a donné des intellectuels comme Louis-Joseph Janvier et Anténor Firmin, et une production de textes authentiques.

Plus tard, des écrivains se réclament d’être des éclectiques, d’autres des nationaux offrant deux perspectives distinctes de cette génération que l’on appelle la Ronde (1898-1915). Les écrivains nationaux de cette période, malgré le fait qu’ils s’inspirent encore du Romantisme français, écrivent des romans réalistes qui décrivent tout à fait la réalité haïtienne. À titre illustratif, les romans de Frédéric Marcelin qui critiquent les vices et les tares de la société nationale, ou ceux de Fernand Hibbert qui critiquent l’élite haïtienne. D’autres écrivains, comme Antoine Innocent et Justin Lhérisson, ont apporté des nouveautés dans l’art du roman haïtien, souligne Yanick Lahens : le premier, en introduisant le vodou dans son œuvre et le second, par l’insertion du créole haïtien et d’un mode de l’oralité dans le roman. La titulaire de la chaire Monde (s) francophone (s) au Collège de France parle, en se référant à tout ce changement, de « processus d’enracinement de la littérature haïtienne ». Tandis que les éclectiques, d’un autre côté, qui avaient pour chefs de file Etzer Vilaire et Georges Sylvain, sont ceux qui puisaient leurs inspirations de l’extérieur, avec des réalités étrangères à Haïti, et optaient pour une poésie lyrique, donc intime.

L’École indigéniste haïtienne (1915-1946) allait, par la suite, embrasser l’origine ethnique africaine et posait, d’emblée, la question fondamentale de couleur, de race en Haïti, dirait-on, de colorisme – concept évoqué par l’ethnologue/anthropologue Jean Price Mars. Selon Yanick Lahens, la pensée de ce chercheur a influencé toute une génération d’écrivains et d’intellectuels haïtiens. Par exemple, Jacques Roumain a été grandement influencé par lui – influence visible dès son premier récit que l’on qualifie de « roman paysan », en ce qu’il fait découvrir le milieu rural, la société traditionnelle haïtienne. L’écrivain haïtien Jacques Stephen Alexis allait subir, lui aussi, cette influence par rapport, justement, à l’idéologie circulante de l’époque, mais, en grande partie, par la pensée de Jacques Roumain, au point qu’il a embrassé également la cause du prolétariat

comme son prédécesseur. Ce sont tous les deux des figures importantes du communisme en Haïti – sachant que le Parti communiste haïtien a été créé en 1934 par Jacques Roumain. De surcroît, il faudrait mentionner que les écrivains de cette école Indigéniste se tournaient vers Haïti en évoquant effectivement un ensemble de valeurs culturelles enracinées dans la société, vers l'Amérique latine, et finalement vers l'Afrique, l'*Alma mater* (Yanick Lahens, 2019).

Plusieurs idéologies ont vu le jour sous l'Occupation américaine, en l'occurrence le Noirisme à la fin de 1920, qui est une sorte de Négritude avant la lettre. Et c'est un mouvement intellectuel prolifique en termes de production de connaissances sociologiques et politiques. En effet, avec l'ascension au pouvoir, grâce à ce mouvement littéraire et politique susmentionné, du dictateur François Duvalier (surnommé *Papa Doc*) dans les années 60 – l'un des tenants de la revue *Les Griots*, fondée à Port-au-Prince en 1938 – un changement capital apparent a été opéré à tous les niveaux dans la société haïtienne (Yanick Lahens, 2019). Dès lors, l'écrivain n'avait plus le même statut qu'avant et sa fonction sociale devait être elle aussi modifiée ou changée littéralement, comme le remarque Yanick Lahens. La revue *Indigène* fut aussi fondée durant cette même période, entre les années 20-30.

D'autres mouvements artistiques et littéraires ont été perçus, voire développés en Haïti au cours de ces années-là. Nous pensons, notamment au Surréalisme, courant idéologique et artistique dominant dans l'Art en général, mais surtout en Europe (France) dès la publication du *Manifeste du surréalisme* par André Breton en 1924. Une forme de surréalisme a été identifiée dans la poésie du poète haïtien Magloire Saint-Aude. L'écrivain-dramaturge, poète et peintre haïtien Frankétienne fonde dans les années 60 le Spiralisme avec d'autres auteurs, comme Jean-Claude Figolé et René Philoctète, qui est une théorie artistique découlant de la philosophie de la spirale.

Aujourd'hui, il existe, certes, une littérature sans regroupements, en écoles ou cénacles à proprement parler, mais ce caractère social et politique lui est intrinsèque. Cependant, il s'avère primordial d'attirer l'attention sur l'associatif dans la littérature haïtienne contemporaine parce que, justement, des structures telles que l'*Atelier Jeudi Soir* fondé par Lionel Trouillot en 2007, *Les Vendredis Littéraires*, entre autres, regroupent un certain nombre d'auteurs haïtiens et organisent des rencontres littéraires, des événements, font des publications qui partagent, à notre sens, un idéal commun.

Si nous nous rendons à l'évidence, nous remarquons que le roman haïtien – parce que c'est le genre romanesque qui nous intéresse ici – aborde des thématiques liées à la vie sociale, politique et culturelle en Haïti dans un état de société donné, dévoilant ainsi un ensemble de discours qui peuvent être sociaux, politiques et culturels. Il nous semble que l'œuvre de l'écrivain haïtien, que ce soit sur le territoire national, Haïti ou dans la diaspora, traduit, à un certain niveau, ce même degré de « socialité » prisé depuis longtemps dans cette littérature.

Dans la section subséquente, nous nous accentuons un peu plus sur ce côté social du roman haïtien, au prisme du réalisme social afin de voir réellement « où va le roman ».

1.2. Une œuvre sociale et politique : du réalisme social

Un certain nombre d'interrogations se posent dans les deux romans à travers des sujets d'actualité particuliers : le corps féminin et les violences sexuelles et sexistes faites aux femmes et aux mineures, l'immigration ou l'exode (discours sur les étrangers). Dès lors, nous analysons dans cette section, dans un premier temps, le corps féminin tel qu'il est présenté dans les romans, à savoir un corps sexualisé/fragilisé, et les discours sociaux liés aux violences sexuelles dans des sociétés patriarcales traditionnelles des romans. D'autant plus, cette violence ne se limite pas seulement au cadre conjugal et/ ou familial, aux violences physiques visibles relatées dans la société, mais elle se trouve insérée dans le fondement même de celle-ci qui la légitime, et constitue, de fait, ce que l'on appelle « violence symbolique ». Dans un second temps, nous analysons les textes de notre corpus en ce qui concerne l'immigration ou l'exode. Et finalement, l'engagement par la langue de l'écrivain Makenzy Orcel. Nous nous intéressons plutôt sur la question de l'interlangue créole-français dans les œuvres, plus particulièrement dans *L'Ombre animale*.

La présence du social dans le roman est mainte fois revendiquée par plusieurs écrivains haïtiens contemporains, même si aujourd'hui ces derniers s'organisent moins en groupe ou cercle littéraire, c'est-à-dire qu'ils défendent une idéologie commune ou un idéal commun – ce que nous venons, justement, de montrer avec les différentes périodes/moments de l'histoire de la littérature haïtienne. En effet, les romans ont une résonance politique et sociale par rapport aux thèmes ou sujets dont l'auteur aborde. Ecrire un roman n'est pas un simple geste littéraire puisque l'auteur ne se contente pas seulement de raconter une histoire, mais aussi il construit celle-ci suivant un cadre bien défini. En effet, Jacques Stephen Alexis [1957] (2020), dans un article qu'il a rédigé et

publié dans *Présence Africaine* sur le genre romanesque, souligne les conditions qui font de celui-ci une action, bien qu'elle ait avant tout une portée descriptive, et doivent contribuer à l'avancement de l'être. Définissant l'art du roman, il pense qu'un roman doit s'inscrire tout d'abord à un moment historique précis. De là, seront posés les problèmes cruciaux liés à l'être humain. Le roman se déroule dans un espace [géographique] que l'écrivain connaît bien, à savoir la vie des gens qui y vivent, ce qui se passe dans le pays, et le mouvement de l'ensemble des humains de cette période. Le thème du roman lui sera ensuite imposé, ce qui provoquera chez lui « joie, conscience, sens des responsabilités et du devoir social. » Quant aux personnages, ces derniers peuvent être réels ou fictifs, des « mythes sociaux », entre autres. Pour Jacques Stephen Alexis, le Merveilleux (découlant de sa théorie de Réalisme Merveilleux) occupe une place prépondérante dans l'art haïtien dans la mesure où c'est une caractéristique définitoire de la race et du peuple haïtien. Il nous semble que Jacques Stephen Alexis pose catégoriquement un cadre constitutif du modèle de roman haïtien, que beaucoup de ses successeurs ont repris.

Par ailleurs, le roman haïtien contemporain est conçu sur ce réalisme tantôt merveilleux ou social qui traduit la réalité haïtienne (beauté et laideur), mobilisant tous les éléments culturels qui rendent compte de cet « art haïtien » dont parlait Jacques Stephen Alexis. La littérature de Makenzy Orcel n'échappe nulle part de cette conception du style romanesque haïtien, ainsi que cette formule de rédaction de roman proposée par Jacques Stephen Alexis – qui a été évoquée plus haut. En ce qui nous concerne ici, les romans de notre corpus traduisent, dans une certaine mesure, ce réalisme. D'une part, par cette influence flagrante de l'imaginaire collectif haïtien dans la conception même des récits (par exemple, sur la mort), et d'autre part, l'intégration de certains discours liés aux savoirs populaires et croyances du peuple haïtien, en l'occurrence ceux du vodou et de la mythologie. A notre sens, Makenzy Orcel se propose de faire une lecture du réel avec un regard à la fois distancé et critique sur les différents maux des sociétés respectives. Son œuvre devient, en même temps, politique puisqu'il prend position et engagements.

1.2.1. Du corps de la femme et la violence sexuelle et sexiste : viols (pédophilie), inceste, prostitution, et harcèlement sexuel

Le corps de la femme comme sujet est traité dans plusieurs travaux artistiques et dans divers domaines d'étude. Dans la recherche actuelle, la représentation du corps de la femme

comme muse (autrefois privilégiée) commence à être délaissée et substituée par des questionnements plus centrés. C'est le cas effectivement du mémoire de master de Camille Bonniol-Testa (2023), abordant le corps féminin malade. Dans ce travail, elle analyse en effet dans une perspective comparatiste plusieurs textes contemporains (poésie et récit) dans lesquels des femmes-poètes et écrivaines choisissent de raconter leurs propres corps malades à la première personne du singulier. Ce qui soulève par conséquent plusieurs problématiques, telle que la question de l'identité, et le rapport entre les corps des sujets et le corps des textes, entre autres. Il nous semble que la réflexion de Camille Bonniol-Testa, tout comme de ses prédécesseurs, est à la fois pertinente et originale en études littéraires. Aujourd'hui encore, parler du corps féminin devient un sujet controversé, voire politique. D'ailleurs, nous assistons à une manifestation d'un intérêt croissant pour l'étude du corps et de ses représentations (littéraires et sociales), à travers certaines publications et créations.¹⁷

Notre corpus rend compte de cette violence sexuelle sur plusieurs facettes¹⁸. Dans *L'Ombre animale* (2016), cette violence est décrite principalement dans la sphère familiale, matrimoniale et se voit même légitimée par la population locale. En effet, la narratrice-personnage raconte, qu'étant enfant, cette violence conjugale se déroulait sous ses yeux. Sa mère a été vendue littéralement par ses parents pour un lopin de terre à Makenzy, un homme pour qui les femmes ont une valeur marchande. En plus, les parents ne demandent pas l'avis des enfants, ces dernières n'ont pas la voix au chapitre lorsqu'une telle décision, ici une transaction, est prise à leur insu. Elles sont dans l'obligation d'accepter puisqu'elles rêvent aussi de se marier à tout prix, et ont été même éduquées à devenir des « femmes soumises », des « machines à obéir », fidèles à leur homme qui ne rendent pas cependant la réciprocité. C'est une éducation transmise de génération en génération par le biais de discours intégrés affectant le rapport social homme-femme, qui est manifesté par la dominance presque totale de l'homme sur la femme dans le foyer. Nous le voyons clairement dans ce passage du roman *L'Ombre animale* lorsque le père de Toi (la mère de la narratrice) lui annonce

¹⁷ Plus récemment, en décembre 2023, la revue littéraire haïtienne *Legs et Littérature* a consacré tout un numéro sur la thématique Corps et Politique, dans lequel plusieurs auteurs-autrices, chercheurs-chercheuses et universitaires réfléchissent sur le corps dans son aspect protéiforme en relation avec la politique dans la production littéraire contemporaine.

¹⁸ La violence sexuelle est un sujet d'actualité qui ne cesse d'être évoqué dans la presse parlée et écrite – c'est un sujet très présent dans l'espace public. Beaucoup de témoignages ont été publiés sous forme de récits et/ou cinématographies dans lesquels les victimes racontent l'événement. Par exemple, la publication en France du roman *Le consentement* (2020) de Vanessa Springora a fait resurgir le débat sur la pédophilie.

tout simplement son mariage, juste après avoir entretenu et convenu un accord à un potentiel « acheteur » :

« on a trouvé quelqu'un pour toi, un vrai poulain avec lequel on a conclu ton mariage, ramasse tes affaires, demain il viendra te récupérer à l'entrée du marché, je lui ai dit que je souhaitais bien une cérémonie avec toutes les scènes que ça requiert pour ta dignité, il a accepté avec joie » (LOA, p. 83)

Cette femme soumise, une fois tombée dans le mariage, est définie par son corps, dirait-on, son sexe. Elle est réduite à un objet sexuel pour l'homme et machine de procréation. Le personnage Makenzy évoque cette capacité reproductrice de la femme. Il se dit être fier de son « achat » pour cette même raison, et par le fait que sa femme est un sujet sexuel qui lui procure du plaisir, mais ne se soucie guère du plaisir de celle-ci [de sa femme] : « je ne regretterai jamais d'avoir payé comptant pour toi » (LOA, p. 66). D'ailleurs, la narratrice-personnage ne cesse de mentionner que son frère Orcel et elle-même sont des produits de viol. Elle présente un contre-discours par rapport au discours disant que la femme pauvre et vulnérable est « son corps, son sexe, un objet de désir charnel, bonne qu'à être mère ». C'est un discours qui est ancré, perpétué dans la société haïtienne traditionnelle. Les femmes, dans le but de se construire une carapace, l'occasion ultime de riposter ou de répondre par la négation, ont eu donc recours à des méthodes peu orthodoxes – dans le silence de l'acte – pour éviter toute grossesse non-désirée :

« [...] persuadé que les enfants sont la richesse des pauvres, de *l'argent serré* [discours populaire, surtout dans les zones rurales en Haïti], la preuve, si Toi n'était pas allée condamner sa matrice chez la mambo [...], Orcel et moi on aurait été une vingtaine à courir dans la savane, mais pas deux accidents de viol, deux imprévus qui finissaient par trouver leur place dans le monde réel en dépit des contraintes de l'optimisme, *un malheureux ça croit et multiplie la terre, non, ma chérie* » (LOA, p. 66)

En outre, les jeunes filles doivent faire le vœu de chasteté et conserver leurs corps jusqu'au mariage. Cependant, elles peuvent perdre cette valeur attribuée dès la naissance si elles se vouent à des plaisirs charnels inédits, non autorisés par la société : « [...] elle s'était livrée à lui, mais pas entièrement, une fille sans l'hymen ici n'a aucune valeur marchande » (LOA, p. 74). Ce corps sexualisé, quand il est ignoré par l'homme dans la sphère conjugale, devient problématique, même si l'acte sexuel n'a rien à voir avec l'amour, au plaisir partagé : « cette nuit-là, pour la punir,

Makenzy ne viola pas Toi, parce que pour lui la violer c'était en quelque sorte l'aimer, lui montrer de l'intérêt, ou la violait mais avec plus de violence que d'habitude », (LOA, p. 113)

Dans *Une somme humaine* (2022), il n'existe pas cette violence conjugale telle qu'elle est décrite dans *L'Ombre animale*. La femme est certes motivée par la fortune de son mari, mais ce dernier n'est pas si imposant, au contraire il est veule ; il se jette dans l'alcool pour noyer son chagrin, sa solitude. La femme, n'ayant pas d'autres endroits où aller, reste dans le domicile familial même malgré le fait qu'elle soit malheureuse dans le mariage. Dans un premier temps, elle se plonge dans un mutisme quasi total, traduisant son désintéressement envers l'époux. Dans un second temps, elle entame une liaison avec son beau-frère, pour qui visiblement elle a beaucoup d'admiration et d'estime. Lorsque sa propre fille, victime du regard persistant de l'oncle sur son corps d'adolescente et l'attouchement de celui-ci sous les yeux de ses parents, elle a trouvé la fille ingrate :

« [...] elle me traitait de sauvage, de petite conne, ton oncle il a beaucoup d'affection pour toi, il t'aime, mais toi tu n'as aucun respect pour lui, pour personne d'ailleurs, tu n'as donc aucune limite, elle me parlait ainsi pour que je me sente ridicule, mais ce n'était pas le cas, c'est au frère de père qu'elle aurait dû s'en prendre, je n'avais rien fait, sinon être une jeune adolescente sous les projecteurs d'un vieux dégoutant, j'avais du mal à imaginer qu'elle n'avait rien compris, ou qu'elle faisait semblant, quel oncle serre sa nièce aussi fort et aussi longtemps dans ses bras, quel parent assiste à ça sans se demander ce qui se passe et redoubler de vigilance... » (USH, p. 94)

De plus, ce n'est pas seulement ce cas de pédophilie qui est relaté dans le roman. Le personnage Toi, une fillette ayant pris la fuite mais ne laissant derrière elle que son journal intime, a été victime également de cet acte de violence (USH, p. 211). Il nous semble que l'auteur voudrait montrer que la fuite est l'une des réactions de certaines femmes violées. Car, le corps, une fois « souillé » devient objet de honte, suivant le regard de l'autre. Ce dernier construit tout un discours négatif/néfastes sur le corps de la victime. Par conséquent, cette dernière préfère se taire, adopte une attitude solitaire qui renferme sur soi (généralement se confie dans son journal comme c'était le cas de la fillette précédemment évoquée), et pense constamment au suicide : « jusqu'à la date des résultats du bac, je flottai entre l'horizon et la maîtrise de tout instant de mes sentiments de plus en plus noirs pour qu'on ne me retrouve pas un matin pendue au bout d'une corde dans le jardin » (USH, p. 185). Dans le cas de la narratrice-personnage, sa mère ne l'a pas cru ou n'a pas

voulu la croire lorsqu'elle lui a parlé de son viol. Son père, se laissant manipuler par la mère, reste dans le silence et n'a pas cherché à savoir non plus sur ce qui lui est arrivée. Cet acte de viol par son oncle cinquantenaire était pour elle « le commencement de la mort » (USH, p. 159)

Ce même corps lorsqu'il est la proie d'une violence verbale et physique, le sujet en question fait profil bas. Cacher son corps de femme est une réponse présentement efficace selon le roman *Une somme humaine*. En effet, la narratrice-personnage, victime de *bullying* à l'école, se fait passer pour un « garçon manqué », une « autre » : « [...] allongée dans mon lit, je me répétais ces mots afin que mon cerveau puisse bien les enregistrer, *je suis moi ici* [chez elle, à la maison], *je suis l'autre à l'école*, tout en me remémorant les images récurrentes d'humiliations dont j'étais l'objet des deux côtés... » (USH, p. 153).

Dans *L'Ombre animale*, cette pédophilie doublée d'inceste est formée à partir d'un discours selon lequel le père doit, généralement, s'assurer de l'éducation sexuelle de sa fille ou de son fils. Même si cette éducation, dans un cadre plus large, est faite nettement de manière différenciée : l'enfant de sexe masculin jouit d'une certaine liberté tandis que l'autre sexe se voit pressuré, soumis à des règles, privé de liberté. Le père, Makenzy, s'imprègne du discours sur l'éducation sexuelle de l'enfant pour satisfaire son désir avide sexuel : « parfois, dès que Toi tournait le dos et même en sa présence parfois, supporter ses mains calleuses en vadrouille sur mes petites jambes, viens là, ma petite fille, que ton père t'explique ce que c'est la vie, c'était sa tactique de père pédophile [...], (LOA, p. 62).

En ce qui concerne la prostitution dans les deux romans, même si elle n'est pas décrite en profondeur en tant que telle, elle est pourtant signalée sous diverses formes. Dans *L'Ombre animale*, la prostitution est évoquée sous sa forme traditionnelle, c'est-à-dire échange de plaisir sexuel pour de l'argent, ce qui souligne par conséquent cette nécessité de survivre à tout prix dans la « faune » port-au-princienne. D'ailleurs, l'écrivain dresse un portrait sombre de la ville, Port-au-Prince, en relatant effectivement la misère, la violence des groupes armés, la prostitution, les cas de viols, les bruits de toute sorte dans toutes les rues. En fait, pour lui, la ville est « un autre monde » (LOA, p. 254) Toute la famille (Toi la mère, le père et Orcel – Toi la fille avait décidé de rester chez elle, au 'pays en dehors') fuyait le nouveau mal de la campagne, donc la méchanceté des personnages dénommés 'loups' – ces gens qui accaparent les terres des paysans et les forcent

ensuite à travailler dans des usines, puis les détiennent prisonniers. Venant du milieu rural, ils (la famille) ignoraient quasiment tout de la grande ville : la mode de vie des citadins, la vie en ville. Une « famille lointaine », une dame leur avait pris sous son toit à contre-cœur tant qu'elle voulait déjà les mettre à la porte. Etant donné que celle-ci est dans une situation très précaire économiquement et socialement, elle se prostitue, premièrement, en faisant les trottoirs, et deuxièmement, en se procurant beaucoup d'*amis* – l'auteur a mis ce mot en italique pour insister sur la charge sémantique et la connotation sexuelle qu'il implique – pour gagner de l'argent ou autres avantages en échange de plaisir sexuel. Autrement dit, elle a mis un prix sur son corps à cause de sa vulnérabilité : « [...] elle pensait sans doute à cet *ami* qui lui avait promis de payer son loyer à condition qu'elle se laisse baiser dans le trou du cul » (LOA, p. 262). Elle renseigne aussi un inspecteur de police sur les mafias du quartier, joue ainsi le rôle d'informatrice, pour se faire de l'argent. Mais l'inspecteur, voyant sa précarité, abuse d'elle sexuellement car il « pouvait la baiser aussi quand il le voulait » (LOA, p. 266).

Tandis que dans *Une somme humaine*, la protagoniste se prostitue volontairement pour détruire son propre corps, ne cherchant néanmoins pas à être payée en retour. Elle couche, en effet, avec divers hommes sans attachement aucun pour oublier le mal que lui avait causé son homme, Makenzy. La tromperie et les nombreux mensonges de ce dernier lui avaient poussé à aller jusqu'au bout de son être : « bref, je couchais avec tout ce qui respire, sans conditions ni limites ni critères de sélection [...], (USH, p. 579). Toujours est-il ce comportement morbide, voire suicidaire, peut traduire une certaine vulnérabilité chez le personnage. Ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas simplement la prostitution comme acte sexuel en tant que tel, mais l'élément déclencheur de cet acte. A notre sens, le personnage avait subi un ensemble de chocs psychologiques qui la rendent, malgré elle, à découvert (le viol, principalement). Ce besoin ressenti dès le début du récit d'être aimée devient une forme de vulnérabilité, parce que l'écrivain le présente comme une quête perpétuelle. D'ailleurs, l'héroïne avait cherché à s'affirmer par son corps, mais s'est retrouvée déçue à chaque fois. Alors, il nous semble que ce comportement destructeur vis-à-vis de ce corps est une réaction immédiate au désamour de Makenzy.

Outre cela, en ce qui concerne les discours qui se construisent autour du corps féminin comme objet et sujet sexuel, des cas d'harcèlements et de viols dans les sociétés actuelles sont mis en lumière dans les romans, plus particulièrement dans *Une somme humaine*. Par exemple, le

personnage-comédienne, tripotée par son directeur de théâtre malgré elle, pour qu'il la laisse jouer une pièce de Tchekhov (2022 : 263-264). Le viol des deux jeunes filles, Tonglet-Castellano, événement qui s'est passé dans le Sud de la France en 1974. Le fait de mettre en surface cet événement historique particulier, (nous avons signalé cela dans notre Note de lecture), l'auteur sensibilise ses lecteurs sur certains clichés rattachés au viol.¹⁹

L'exemple de « femme vendue » évoqué antérieurement, nous le retrouvons aussi dans Marie-Andrée Lambert (2011) lorsqu'elle analyse la « doxa consumériste », autrement dit le discours de la consommation. Pour elle, le fait de vivre dans une société de consommation pousse les gens à mettre un prix sur tout, même sur la femme qui est considérée, dans ce cas précis, tel un objet. A notre sens, les sociétés rendent le sujet féminin désirable par son corps, et ce dernier devient ainsi objet sexualisé et sexuel. Cette image de femme-objet semble être récurrente dans le roman haïtien, ce qui justifie en quelque sorte que le roman devient miroir et, en même temps, dénonciation d'une société. L'écrivain décrit, par exemple, une réalité parlante du milieu auquel il appartient, même s'il prend néanmoins une certaine forme de distance par rapport aux nombreux discours nourrissant cette société-là. Dans notre cas ici, les discours autour du corps féminin et de la violence sexuelle. Nous avons vu, à chaque fois, que les victimes se trouvent dans une situation qui les rendent vulnérables et que l'intégration de ces discours les poussent vers leur abîme profond et par conséquent les propulsent vers la marge d'une société donnée. Dans les romans, c'est toute une batterie de discours qui est alimentée par la société traditionnelle et/ ou moderne vers ce processus de marginalisation de l'être.

¹⁹ Paul, F. (2023), *op.cit.*, p. 242

1.2.2. « L'étranger ou l'inconnu » : discours sur l'immigration, l'exode

La question de l'immigration est au cœur des deux romans. L'écrivain Makenzy Orcel fait une distinction assez nette de deux mondes de réalité (distinction entre l'urbain et le rural). D'ailleurs, les deux récits sont divisés en deux parties, chacune d'elle présente une vision du monde différente, véhiculée par les résidents de ces espaces respectifs. Dans *L'Ombre animale*, lorsque le citadin va au village, il est reçu comme une personne qui détient un ensemble de savoirs. Les gens qui l'écoutent parler se trouvent dans une sorte de stupéfaction. Par exemple, la réaction provoquée par les personnages nommés *Inconnu.e*. Un cas typique : l'Inconnu qui détient un téléphone portable non fonctionnel, pourtant il attire l'attention des gens avec cet objet : « [...] l'Inconnu savait très bien que tout ça c'était du faux, mais après avoir constaté la fascination que son appareil provoquait parmi les villageois, il n'hésita plus à s'affirmer comme étant le premier à faire goûter la modernité à ces *sauvages* [...] » (LOA, p. 188). L'auteur, à notre sens, a mis en italique le mot « sauvage » pour signaler le discours de l'autre, c'est-à-dire les citadins.

De surcroît, la dénomination « Inconnu.e » n'est pas vraiment un nom, puisque, sémantiquement, il marque une certaine distance vis-à-vis des gens de la communauté d'accueil, car ils se connaissent bien et sont, pour la plupart, très proches à cause, principalement, de la proximité apparente du voisinage. Du coup, il serait tout à fait aisé pour eux d'identifier un.e « inconnu.e », une nouvelle tête dans le paysage local.

Inversement, lorsque le villageois part vivre en ville, il est reçu tel un exotique. Il est, tout de suite, critiqué et ridiculisé par son manque de connaissance des objets de la ville : « écoutez les gars, il y a un primate à la maison, il faut que vous veniez voir ça, et ses copains avaient passé toute une journée à rigoler [...] » (LOA, p. 114). Conscient de son manque, il reste soit silencieux : « Orcel disparaît dans son silence » (LOA, p. 274), ou rieur – devient carrément un comique pour les autres. Il nous semble qu'il utilise le rire comme réponse à l'insulte, telle une stratégie de défense :

« [...] et ces gens-là disaient comme ça, t'es complètement à côté de la plaque, toi, de quelle planète viens-tu, allez, barre-toi, face de bêche, il n'en faisait jamais un plat, et tu sais pourquoi, non, répondit Toi, parce que sinon ils m'auraient foutu à la porte et j'aurais eu nulle part où aller, il lui arrivait même de rire à gorge déployée, il riait, il riait, il riait jusqu'à en avoir les larmes aux yeux, on continuait à se moquer de lui, et lui continuait à rire » (LOA, p. 106)

En outre, ces gens (étrangers ou inconnus), à cause de leur situation vulnérable, de leur incapacité économique – facteur déterminant de leur milieu social, puisqu'ils habitent, généralement, dans les bas quartiers où règnent la violence, la pauvreté ou la misère – ils n'ont pas d'autres choix que de subir l'impensable : « Orcel, faisait tout ce qu'on lui demande de faire, son calme intriguait cette femme [la Famille Lointaine] au point qu'elle se demandait si c'était un vrai être humain » (LOA, p. 273)

Dans *Une somme humaine*, cette idée de déplacement est aussi présente, ainsi que cette distinction par rapport au rural et à l'urbain : la protagoniste qui quitte le joug familial, son village natal, pour s'installer à Paris, se retrouve en plein choc culturel. Cependant, la question de l'immigration qui est un phénomène social d'actualité, est surtout traitée à travers le récit des trois frères Maliens et celui de *l'Homme-en-colère*. En effet, les frères ont fui leur pays d'origine à cause de la guerre et ont entamé un voyage périlleux vers la France. Choqués, une fois sur place, ils constatent qu'il existe deux France : « [...] c'est quoi encore ce sale pays, on n'est pas partis de chez nous pour ça, franchement, en plus on est fatigués, on n'a pas dormi depuis une éternité, c'est une commune française, les gars, répondit Orcel, on est bien en France [...] » (USH, p. 398). A cause de leur vulnérabilité sociale et économique, ils restent dehors, dans le froid, dans cette cité qui « accumulait les infections et les cauchemars, une déveine erratique et poisseuse, un trou, les faits divers émaillaient le journal municipal, coup de couteau, bastonnades, vols, viols, morts par balle, par pendaison, et autres liés à des affaires mystérieuses, à la tyrannie de la survie [...] » (USH, p. 399).

Dans *Une somme humaine*, tout le discours sur l'immigration est fondé sur ce couple supériorité-infériorité. Le migrant, constatant que la problématique d'ethnicité ou de race – le racisme – entrave son insertion sociale et l'exclut de la société, décide comme stratégie, par exemple, d'éclaircir sa couleur de peau :

« je me sens mieux maintenant comme ça, la peau noire ne m'allait pas du tout, [...], pour elle [la tante éloignée] et pour une grande majorité de femmes et d'hommes africains, la solution, le seul moyen vers une version plus acceptable, plus aboutie d'eux-mêmes en un mot, un être humain noir qui ne se blanchissait pas la peau avait un souci, il ne comprenait rien à la marche du monde » (USH, p. 416).

N'arrivant pas vraiment au bout de sa démarche, parce qu'il est un « parfait inconnu » aux yeux du pays d'accueil, qui lui demande de réguler son statut d'immigrant, mais, en même temps, dresse devant lui un insurmontable mirage. Il se pose donc la question de savoir pourquoi leur intégration est si difficile : « sommes-nous laids, impurs, inférieurs, une erreur, une écharde, un fardeau, des cadavres... » (USH, p. 404). De plus, à travers l'autre personnage emblématique sur la problématique migratoire en France, *l'Homme-en-colère*, nous voyons que cette lutte pour l'intégration des immigrants (sans-papiers) sur le territoire français ne date pas d'hier. L'écrivain Makenzy Orcel évoque l'histoire réelle du militant tunisien Saïd Bouziri qui fut expulsé de la France à cause, justement, de ses activités militantes parce qu'il était contre la xénophobie, les discours racistes à l'encontre d'une catégorie d'immigrants bien spécifique.

Il nous semble que, dans *Une somme humaine*, l'évocation de plusieurs faits historiques par rapport à la France rend le discours de l'auteur encore plus réel et engagé. Tout comme la description réaliste de cette vie port-au-princienne dans *L'Ombre animale*. Il a été en effet proposé ou soumis aux lecteurs une compréhension – avec un certain œil, sous un certain angle – d'un ensemble de problématiques liées à la question cruciale du déplacement, soit à l'intérieur même d'un pays donné, ou à l'extérieur qu'est le fait d'émigrer vers d'autres contrées toujours à la recherche d'un aller-mieux. Plusieurs problèmes sociaux surgissent, à savoir : le racisme, l'exclusion sociale (l'idée de la marginalisation que nous défendons), la violence dans les bas quartiers (banlieues ou ghettos). Somme toute, dans tous les cas de figure, il existe toujours une sorte d'hostilité à l'égard de l'« inconnu ou l'étranger ». Cela se manifeste à travers le regard de l'autre, car il se voit supérieur et/ou privilégié. Ce qui fait écho également avec la problématique de race et d'ethnicité dans *Une somme humaine*. Ces problèmes sociaux, jusqu'à aujourd'hui, font la Une des journaux et circulent à l'intérieur des sociétés décrites à travers les discours. A notre sens, ils sont inscrits dans cette idée d'« hégémonie », propulsant cette catégorie des gens vulnérables soulignée dans les romans vers la marge de la société.

1.2.3. Hybridation linguistique : « langagement », engagement manifesté à travers la langue du récit (interlangue : entre créole haïtien et français)

Nombreux sont les écrivains francophones d'origine diverse, c'est-à-dire appartenant à des espaces géographiques et linguistiques distincts, qui se retrouvent confrontés à cette problématique langagière et/ou identitaire vis-à-vis de leur langue d'écriture. Partant de ce constat, Lise Gauvin (2009) regroupe un certain nombre de ces écrivains (Henri Lopès, Michel Tremblay, Yves Laplace, René Depestre, entre autres) pour discuter de la représentation langagière et culturelle dans la littérature. En effet, la relation qu'entretiennent les langues – souvent diglossique parce qu'il existe, de fait, un rapport hiérarchique entre elles dans la communauté linguistique donnée (aux Antilles, en Afrique et au Québec, Canada) – est interrogée d'une tout autre manière puisque l'écrivain francophone²⁰ ne se plie pas à cette réalité sociolinguistique dont il est également observateur. Ces écrivains-là, affirme-t-elle, sont conscients de l'importance de la langue et de ses représentations ; conscience que la chercheuse nomme « *surconscience* linguistique », par le fait que ces derniers témoignent du « désir d'interroger la nature même du langage et de dépasser le simple discours ethnographique » (p. 6). Et étant donné que l'écrivain francophone fait partie de ce que l'on appelle « littératures mineures²¹ », il est donc « condamné » à « penser la langue ». Lise Gauvin croit que la cohabitation et le contact des langues dans la communauté d'origine de cet écrivain en sont les principales causes : l'écrivain passe du langage parlé (l'oral) à la transcription (l'écrit), et se trouve ainsi coincé dans un dilemme, car il a dorénavant deux publics de lecteurs : celui de sa communauté d'origine et celui d'une francophonie au sens plus large du terme. Ce double public a en effet des écarts liés à l'histoire, des différences dans les faits langagiers et culturels, entre autres. De ce fait, il est obligé de créer une « stratégie de recours et de détour » dans son récit, comme la traduction (simultanée) ou l'utilisation d'un terme d'une langue autre, la création d'un mot (néologisme), la standardisation d'une forme de langage vernaculaire [celui de la variété considérée base le cas échéant] ou encore en faisant cohabiter les langues ou les niveaux de langues. En recourant à ces procédés, l'écrivain francophone est bien conscient que leur intégration dans sa langue d'écriture provoquera et séduira son lectorat,

²⁰ Lise Gauvin préfère le terme de « francographe » au « francophone », elle utilise toutefois ce dernier avec beaucoup de réserves, et se voit même de le redéfinir ou le ramener dans le contexte de son propos. (*Ibid.*, p. 6)

²¹ Elle propose, néanmoins, de substituer cette expression à celui de « littératures de l'intranquillité ».

cependant il pense aussi que ce dernier arrivera à la comprendre – Lise Gauvin parle en ce sens de « Babel apprivoisée ».

De plus, l'écrivain n'écrit pas dans cette langue hybride, cette « interlangue », de manière arbitraire et innocente, au contraire c'est un engagement pris par celui-ci. Pour paraphraser Lise Gauvin (2000), c'est un « langagement », par le fait que l'écrivain francophone milite à travers et par la langue en vue de faire reconnaître la singularité de sa situation linguistique. Dominique Maingueneau (2004), pour sa part, défend aussi l'idée qu'« aucune langue n'est mobilisée dans une œuvre pour la seule raison que c'est la langue maternelle de son auteur. » (p.139) mais, c'est « un travail de positionnement ». D'ailleurs, ajoute-t-il, un écrivain se trouve toujours dans l'obligation de choisir sa langue d'écriture (langue littéraire). Or, la langue d'écriture est une langue travaillée ou retravaillée. Somme toute, il ne s'agit nullement de la langue véritable de l'écrivain, défend Dominique Maingueneau.

Makenzy Orcel n'échappe pas à cette lecture en tant qu'écrivain francophone antillais, et aussi en tant qu'écrivain qui mobilise, outre sa langue maternelle, d'autres langues comme l'anglais et l'espagnol à travers l'emploi de mots et/ou de chansons dans sa démarche d'écriture. En effet, dans *L'Ombre animale* et *Une somme humaine*, nous remarquons la cohabitation du créole haïtien (dorénavant CH) et du français à plusieurs niveaux, comme ce recours à des stratégies souligné précédemment. Nous signalons que la présence d'expressions ou de mots renvoyant au CH est beaucoup moins marquée dans *Une somme humaine*, même si les deux romans témoignent de cette dimension « hétérolinguisme textuel²² ». Ainsi, nous nous posons un ensemble de questions, à savoir : est-ce que c'est parce que le premier met en scène des personnages Haïtiens et l'autre des Français ? est-ce que l'auteur voudrait créer une œuvre qui cacherait son identité langagière pour échapper au discours jugeant les écrivains trop sectaires, par rapport au terroir ? Il nous semble que la réponse affirmative à toutes ces questions peut constituer une raison de la primauté de la langue maternelle de l'auteur, qu'est le CH, dans seulement *L'Ombre animale*.

²² Terme repris par Lise Gauvin (2009) pour parler du plurilinguisme dans la langue d'écriture des écrivains francophones. Les deux romans de notre corpus ont aussi cette caractéristique puisque l'on y croise différentes langues : l'anglais, l'espagnol, le bambara et le CH, etc.

Analysant cette langue qui se trouve entre le créole et le français dans une perspective linguistique, beaucoup de linguistes haïtiens défendent l'idée qu'il existerait un parler français propre aux Haïtiens, autrement dit une spécificité de français parlée en Haïti. Parmi ces linguistes, nous pouvons citer Renauld Govain pour ses nombreuses publications sur la francophonie haïtienne et pour être allé plus loin dans ses analyses que ses prédécesseurs. Renauld Govain (2022) reprend les idées déjà formulées dans ses travaux antérieurs sur la spécificité du français haïtien (dorénavant FH) et montrent que cette spécificité est due par plusieurs facteurs, comme « la flore, la faune, l'art culinaire, le contact de langues, les éléments vernacularisés de la culture, etc. ». (p. 25) Nous la voyons dans le FH aux niveaux phonologique, lexico-sémantique, mais un peu moins en morphosyntaxe, ajoute-il. Ces particularités sont par rapport aux « normes endogènes », c'est-à-dire divers éléments spécifiques locaux, le contact des langues sur le territoire national, ainsi que la présence de ce qu'il appelle le « français de référence (FR) », la variété standard, avec d'autres langues comme l'anglais et l'espagnol. Il postule en effet que la littérature est l'un des espaces où l'on peut voir la manifestation de ces « normes endogènes » : « On constate dans des romans haïtiens écrits en FR un glissement linguistique du FR au CH et vice versa, ce qui donne à ces romans une coloration particulière et qui fait qu'on classe ce type d'écriture sous le thème de la créolité [...] (Govain, 2022 : 26). De surcroît, la « norme endogène peut avoir une fonction identitaire en permettant de reconnaître des locuteurs appartenant à une même communauté, une fonction de cohésion au sein du groupe, une fonction pragmatique consistant à tenir les autres à l'écart. » (p. 27) C'est justement ce que nous avons signalé plus haut par rapport à la quasi absence d'expressions ou de termes renvoyant au CH dans *Une somme humaine*.

Selon Renauld Govain (2022), le FH se différencie des autres variétés de français sur les plans lexical et sémantique. Ainsi, il nomme et définit des concepts tels que : haïtianismes, créolismes, anglicismes et hispanismes, qui sont des caractéristiques propres au FH. Pour ce qui concerne les haïtianismes, il les conçoit comme des termes ou expressions qui expriment des réalités que seul un Haïtien « immergé » dans le contexte socioculturel haïtien pourra saisir et décoder. Il peut s'agir de mots empruntés au CH, ou dans une mesure moindre, des termes « forgés » dans le contexte haïtien. Nous retrouvons ces haïtianismes principalement dans le lexique lié au vodou. Les anglicismes et les hispanismes, eux, sont des termes empruntés à l'anglais et l'espagnol. De fait, nous voyons que les descriptions proposées par Lise Gauvin (2009) et

Renauld Govain (2022) se rencontrent tout à fait par cette influence mutuelle qu'exercent les deux langues en contact.

Dans *L'Ombre animale*, nous avons relevé une bonne quantité d'haïtianismes, et aussi remarqué que l'écrivain Makenzy Orcel les insère tout simplement dans le corps du texte et la plupart des cas, il les met en italique, parfois applique une réécriture/retranscription suivant la graphie du FR ou les laisse tels quels, c'est-à-dire avec la graphie du CH. Cependant, l'auteur ne laisse aucune note ethnographique pour le lecteur, ce qui correspond tout à fait avec l'idée de « Babel apprivoisée » susmentionnée. Makenzy Orcel traduit en effet littéralement (de façon simultanée ou consécutive) des expressions créoles : (1) *Kalfou lanmò*, le carrefour de la mort (p. 259) ; (2) Cette fois la farine ne sera pas emballée dans le même sac. (2016 :321). Traduction littérale de l'expression en CH : *farin nan p ap vin nan menm sak*, pour dire qu'un événement ou une action ne se reproduira pas comme avant, et que le résultat n'est pas donné. (3) *z'aile verte*, vieille sorcière (p. 25)

Par rapport au contact des langues, nous avons d'une part, dans le sens de Renauld Govain, des expressions « vernacularisées », que Lise Gauvin appelle la « normalisation d'une forme de langage vernaculaire ». Quelques-unes sont mises en italique, d'autres non : (4) *Radio-bouche* (p. 38) [des oui-dire] ; (5) *L'argent serré* (p. 66) [pour parler de quelqu'un sur qui l'on mise pour un avenir sûr et certain, et que l'on attende qu'il réalise de grandes choses] ; (6) *Cœur Dur* (p. 81) [traduction littérale de l'expression *kè di* en CH, ayant le sens de personne méchante, sans aucune empathie] ; (7) *Filles perdues* (p. 143) [Une fille qui aurait perdu sa virginité lors d'un premier rapport sexuel sera appelée ainsi] ; (8) *Elle fumait des pailles* (p. 175) ['des pailles' ici fait référence à la marijuana] ; (9) *Grand malfaiteur devant l'Eternel* (p.192) [un 'malfaiteur' c'est quelqu'un qui prend plaisir à faire le mal et 'devant l'Eternel' indiquerait que la personne qui prononce cet énoncé l'exprime avec certitude, et qu'elle pourrait même mettre sa main à couper] ; (10) *Prendre homme* (p. 203) [Entamer une relation amoureuse avec un homme, commencer à voir quelqu'un] ; (11) *Pays sans chapeau* (p. 208). Renauld Govain (2022) met cette expression dans la catégorie des expressions idiomatiques, des diatopismes. Elle fait référence à la mort] ; (12) *Pépètes-mais* (p. 212) [personne qui parle sans cesse ou la logorrhée] ; (13) *Caca-clairins* (p. 214, 299) [personne alcoolique] ; (14) *Cacas-sans-savon* (p. 24) [enfant orphelin de père ou qui n'a pas connu son père parce que ce dernier a quitté la mère dans une mauvaise condition après l'avoir

mise enceinte] ; (15) Sans-maman (p. 328) [enfant dont les parents ignorent, n'en prennent pas soin] ; (16) Sa détresse d'épouse mal tombée (USH, p. 64), [« mal tombée » est une traduction littérale d'une expression créole. Cela peut vouloir dire une femme qui se trouve dans une relation amoureuse, mais qui ne tire aucun « profit », aucun « avantage »]

Renauld Govain (2022) parle également de faux-amis par rapport au FR en FH. Pour lui, ce sont des termes ou expressions qui ont le même signifiant (ils sont homonymes et homophones), mais ayant un sens différent dans le FH. Nous avons relevé quelques exemples : (16) Elle avait bu toutes sortes de *remèdes* pour s'en débarrasser (p. 264). Le mot « remède » ici a un sens différent de celui du FR. Cela renvoie au fait de boire une lotion concoctée permettant de provoquer un avortement forcé. (17) Elle est aussi son informatrice, son *antenne* [...], son bâton de vieillesse, (p. 286). L'écrivain traduit le mot « informatrice » en CH par « antenne ». Ce qui est aussi une traduction consécutive mais dans le sens inverse, puisque, dans ce cas précis, c'est le FR qui a été traduit. Nous supposons que l'auteur recourt au mot « antenne » parce qu'il veut produire plus d'effet sur son lectorat créolophone-francophone. (18) Loup-garou (p. 25). C'est un personnage mythique de la culture haïtienne.

Nous avons recensé quelques haïtianismes autour du lexique lié à la pratique du vodou en Haïti. (19) *Bòkor* (p. 13) ; (20) Grand Doco (p. 53) ; (21) *Mambo* (p. 66) ; (22) Maître-minuit (p. 162) [Personnage de la mythologie haïtienne] ; (23) *Lakou* (p. 191) ; (24) *Sanpwèl* (p. 193, 259) ; (25) *Dambala* (p. 205) ; (26) *Agwètawoyo* (p. 205) ; (27) Donner un *degré* (p. 210) ; (28) *Loas* (p. 219) ; (29) *Zobop* (p. 259).

Nous avons relevé un anglicisme : (30) *Brother récent* (p. 277), qui peut vouloir dire 'un jeune homme qui intègre les nouvelles habitudes de la société (et ailleurs) dans son quotidien, que ce soit par la mode (sa manière de vêtir) ou dans sa manière de parler. Un autre anglicisme : (31) *Bredgen* (p.277), qui peut être synonyme de « Brother récent » mais s'avère péjoratif dans certain contexte.

Comme nous l'avions signalé, l'écrivain Makenzy Orcel a aussi pris des termes ou expressions créoles, sans passer par la traduction ou la retranscription. Par exemple, un proverbe haïtien : (32) *Malè avèti pa tiye kokobe* (p. 328) [Traduction équivalente : un homme averti en vaut deux] ; une parole de chanson d'un artiste Haïtien Coupé Cloué : (33) *mon konpè sa kfè mwen*

pa wè w (p. 283) [Traduction littérale : Mon compère, pourquoi je ne te vois pas] ; des personnages parlant le CH : (34) *Bonjou mon konpè mèt lekòl* (p. 138) [Traduction : Bonjour mon compère et professeur] et (35) *Nou grangou* (p. 322) [Traduction : nous avons faim] ; des expressions : (36) un *greñn sonnen* (p. 279). « Greñn sonnen » était le pseudonyme d'un bandit en Haïti. Ce nom est substantivé pour qualifier quelqu'un de « bandit », de personne qui ne plaisante pas] et (37) *Je pete klere* (p. 116). [Personne inactive]. Des termes : (38) Potomitan (p. 15) [pillier] ; (39) *Tètgridap* (p. 15), lampes à kérosène minuscules.

En définitive, nous pensons, comme le suggère Lise Gauvin (2009), que l'écrivain Makenzy est bien conscient de la réalité de l'espace linguistique francophone auquel il appartient, c'est-à-dire un espace dans lequel il existe une situation diglossique par rapport aux deux langues qui y cohabitent. Ces dernières sont dans un contact permanent, ce qui facilite cette influence mutuelle pour former l'« interlangue ». Nous avons vu que cette « interlangue », dans notre cas ici en parlant d'Haïti, est une variété de français qui a ses spécificités propres. Par rapport à cette prise de « surconscience linguistique », nous partageons l'idée selon laquelle Makenzy Orcel s'engage à faire (re)connaître non seulement sa situation linguistique, mais pose en même temps la problématique de l'identité des écrivains bilingues francophones.

Dans ce chapitre, nous avons fait le point sur plusieurs éléments en ce qui concerne le discours engagé des œuvres de notre corpus. Engagement qui représente l'ossature de la littérature haïtienne depuis son balbutiement avec des textes datant d'avant l'Indépendance haïtienne. Les poètes et écrivains, tout de suite après cette indépendance, ont mis leurs plumes au service de la nation. C'était d'emblée une littérature de combat et de défense qui commençait. D'autres formes de mouvement allaient surgir, mais cette notion d'engagement est restée jusqu'à aujourd'hui. Nous avons remarqué à travers cette analyse des deux romans que le réalisme semble être au-dessus de la fiction, c'est-à-dire qu'une histoire doit être, à tout prix, racontée dans une perspective de dénonciation. A un moment donné, dans *Une somme humaine*, avec l'insertion des faits (le viol sur les Tonglet-Castellano, par exemple) et des personnalités réelles des luttes de l'immigration (Saïd Bouziri), il nous semble que l'écrivain se sert de ces événements qui ont vraiment eu lieu – malgré le fait qu'il les reprenne sous une forme fictionnelle – pour donner plus de véracité à son discours, le rendre par conséquent plus réel. Par contre, ce tableau réaliste des sociétés décrites dans les romans laisse entendre beaucoup de problématiques sociétales. Cela nous a permis

d'étudier des « discours sociaux » autour du corps de la femme et la violence sexuelle et sexiste, et aussi autour des étrangers. Nous avons étudié la langue d'écriture de l'auteur qui est une langue hybride, c'est-à-dire un mélange de sa langue maternelle – le CH – et le français standard dit de référence. Nous avons vu que cette hybridation linguistique est, au fait, une variété de français en Haïti. Le fait de s'en être servie dans le récit montre une prise de conscience par l'écrivain vis-à-vis du problème de la coexistence des deux langues dans sa communauté linguistique, et conséquemment s'engage à la rendre visible auprès de son double lectorat francophone distinct. Nous pouvons conclure que cette diglossie soulignée par l'écrivain devient, en ce sens, une affaire politique.

Chapitre 2 : La mythologie haïtienne et le vodou haïtien : discours mythique ou religieux

Dans ce chapitre, nous discutons de la mythologie et du vodou haïtiens pour comprendre cette notion de « mort », qui a une place centrale et est constitutive des œuvres. L'auteur crée un univers mortuaire, imprégné de la culture et de l'imaginaire populaire des Haïtiens pour asseoir son discours qui est, *a priori*, révélateur et tenu pour vrai sur les sociétés décrites. Il nous semble que cette véracité est traduite dans le fait que l'écrivain donne voix²³ à une morte pour renforcer son discours, c'est-à-dire le rendre plus authentique. De fait, cette voix résonne dans l'au-delà et est porteuse d'une parole subversive. C'est dans cette optique, nous réfléchissons, dans un premier temps, sur cette présence vodouesque et mythique dans les romans. Cela peut nous aider à mieux saisir le sens de la démarche de l'auteur, consistant à rendre la mort « esthétique ». Dans un second temps, nous étudions la voix narrative selon la perspective de Gérard Genette (1972), puis nous analysons le lieu de la mort comme espace (invisible) habitable – le cadavre y habite. Nous partons du postulat que « tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de la maison » Gaston Bachelard (1989 : 24)

2.1. Mythes et culture(s) : Comprendre le regard de la mythologie haïtienne et du vodou haïtien sur la mort

« Que ce soit de manière visible ou imperceptible, le paysage culturel haïtien est dominé par le vodou. Celui-ci est considéré comme source vivante où l'haïtianité puise sa singularité, son originalité. » (Samuel Regulus, 2010 : 6). Cela dit, le vodou constitue le socle de l'imaginaire des Haïtiens ; presque tout a une référence vodou, que ce soit dans le discours ou dans la manière d'habiter le réel. Cette prédominance du vodou dans la culture haïtienne est liée, justement, au passé ancestral, c'est-à-dire la religion vodou est pratiquée sur le sol haïtien depuis l'époque coloniale et est transmise de génération en génération. C'est en ce sens que Maximilien Laroche (2002), en parlant de la mythologie haïtienne, pense qu'il existe un rapport de ressemblance entre la mythologie du vodou haïtien et celle du vodou dahoméen, et que le vodou haïtien est une « métamorphose » de celui des Africains. Maximilien Laroche (2002 : 17-18) distingue en effet la mythologie haïtienne à la mythologie vodou. Pour lui, cette dernière fait partie prenante de la

²³ Il s'agit dans les romans de deux femmes distinctes de par leur écart générationnel, cependant nous analysons leur voix du point de vue de l'unicité. Nous pensons que les voix des deux protagonistes ont la même fonction : raconter.

première puisqu'elle la nourrit de ses récits. De ce fait, ce sont les croyances vodouesques qui créent le « corpus de narrations » de la mythologie haïtienne. Tout comme le vodou, s'ensuit-il, la mythologie haïtienne ne s'arrête pas à la croyance religieuse du peuple haïtien, mais elle est dans la perception même des Haïtiens, qu'ils soient vodouisants ou non, et ceci de façon consciente ou inconsciente.

Dans la littérature haïtienne, les écrivains font souvent référence au vodou et s'approprient des personnages mythiques dans leurs récits. Certains d'entre eux en font même une technique romanesque. C'est le cas, par exemple, du Réalisme merveilleux de Jacques Stephen Alexis mêlant fantastique et réalité. Makenzy Orcel n'est pas exempt de cette intégration de ces éléments culturels dans ses œuvres. Les deux romans que nous analysons sont écrits à partir d'une conception haïtienne de la mort. Même si dans *Une somme humaine*, nous n'avons pas vu de références lexicale et culturelle, à proprement parler, renvoyant au champ lexical du vodou ou de la culture haïtienne – nous avons signalé dans le chapitre précédent quelques facteurs qui peuvent constituer le motif de cette absence.

Dès le début de *L'ombre animale*, l'auteur part d'un discours populaire : « je suis le rare cadavre ici qui n'ait pas été tué par un coup de magie, un coup de machette dans la nuque ou une expédition vaudou²⁴ » (LOA, p. 11). La mort n'est jamais quelque chose de naturel dans l'imaginaire collectif des Haïtiens ; une personne morte avait été forcément la proie d'un *bòkòr*, celui-ci l'a enfermée dans une bouteille noire dans son *hounfort*²⁵ (cf. LOA, p. 13), d'une *z'aille verte* ou d'un *loup garou*, ou du moins cette personne est devenue un « zombie » (cf. LOA, p. 162), ou qu'elle avait été dévorée par des créatures nocturnes, par exemple *Maitre-minuit*.

Nous voyons en effet cette idée de la mort se matérialiser tout au long du récit, et l'auteur l'évoque parfois sur un ton ironique en faisant appeler l'un de ses personnages *Dieu*, ce dernier a été tué par son frère pour une question de réclamation de terres : « *Dieu est mort* » (LOA, p. 22). Cependant, cette matérialisation n'est pas fortuite puisque l'auteur, dans sa réflexion sur la mort, l'embellit en même temps²⁶. Par exemple, les funérailles qui sont de beaux spectacles en Haïti : « [...] bref c'était bien, mourir, avec des funérailles grandioses, des as d'éclaireurs dans les rues,

²⁴ Il existe plusieurs orthographes pour ce mot, mais nous avons retenu celle de « vodou » pour des raisons d'uniformité dans le corps du texte, hormis les citations.

²⁵ Temple sacré du vodou

²⁶ Nous avons aussi souligné ce degré d'esthétique dans notre Note de lecture : *op.cit.*, p. 242

des fanfares qui bloquent la circulation, des têtes fièrement alignées sur les balcons qui regardent passer le convoi, des voitures qui klaxonnent [...] » (LOA, p. 33).

Cependant, qu'est-ce qui suscite ce tel comportement envers les morts en Haïti ? Jude Mary Cénat et *Al.* (2017), dans leur article qui traite du traumatisme des Haïtiens après le séisme de 2010, évoquent cet aspect et montrent que, dans la culture haïtienne, les morts occupent une place extrêmement importante. Dans le vodou, après la mort physique, les âmes des morts continuent d'exister et elles peuvent soit faire le mal ou le bien. C'est pour cela, pensent-ils, que la « place accordée aux morts en Haïti oscille entre la peur, le respect, l'interdit, la protection et la vénération. »²⁷ Par conséquent, les familles des défunts prennent en charge les funérailles pour sauver « la dignité familiale » et aussi pour se « protéger contre les caprices de l'esprit du mort »²⁸, car l'esprit et l'âme sont des entités immortelles selon le vodou. Et ce n'est pas tout : annuellement, les familles vodouisantes honorent leurs morts tous les 1^{ers} et 2 novembre à travers des cérémonies (que l'on appelle *gédé*) dignes du vodou.

Somme toute, Makenzy Orcel, en donnant parole à une morte, suggère en même temps qu'il existe une vie après la mort selon une croyance religieuse, en l'occurrence celle du vodou. Ce qui témoigne de cette immortalité de l'âme que nous avons évoquée antérieurement et que l'auteur a aussi pointé du doigt : « les morts ne regardent jamais en arrière, et il faut bien qu'on prie pour leur âme » (LOA, p. 24).

Dans les deux romans, la mort n'est jamais la totale négation de la vie, d'ailleurs l'écrivain semble les faire cohabiter ensemble : « La mort et la vie se promenaient main dans la main, les cases ressemblaient à des tombes, comme si on était tous des morts enterrés, ou des vivants qui attendent impatiemment leur tour pour rentrer au pays sans chapeau [expression créole pour parler du lieu de la mort] » (LOA, p.13). Dans *Une somme humaine*, il y a tout un univers mortuaire : la fixation sur le Cimetière Père-Lachaise à Paris (p. 387), la protagoniste qui travaille « dans le domaine de la mort » (p. 529), etc.

Dans la section suivante, nous allons voir plus en profondeur comment Makenzy Orcel enjolive cette conception de la mort, qui est issue de l'imaginaire populaire haïtien, en analysant,

²⁷ Mary Cénat et *Al.*, *ibid.*, p. 13

²⁸ *ibid.*, p. 13

d'un côté, la voix narrative d'outre-tombe, et, de l'autre côté, le lieu de la mort que l'on conçoit tel un espace de protection, où résonne la « vérité ».

2.2. Pour une « esthétique de la mort » :

2.2.1. La voix narrative d'outre-tombe : une parole libératrice

L'analyse du discours d'un récit est fondamentale pour une compréhension plus globale de celui-ci. Pour Gérard Genette (1972), tout récit raconte (*diégésis*) une histoire et imite (*mimésis*) l'histoire qu'il raconte, et l'histoire n'est racontée qu'avec des détails, de précision, et de façon « vivante », ce qui donne par conséquent une « *illusion de mimésis* », qui est l'unique « mimésis narrative ». Cela constitue, pour Gérard Genette, les deux grands modes narratifs. « La fonction du récit n'est pas de donner un ordre, de formuler un souhait, d'énoncer une condition, etc., mais simplement de raconter une histoire, donc de « rapporter » des faits (réels ou fictifs) [...] » (1972 : 183). Dès lors, tout récit suppose un narrateur ou une narratrice. Dans *L'Ombre animale* et *Une somme humaine*, il s'agit d'une narratrice qui nous raconte sa vie, plus particulièrement les événements les plus marquants, comme si elle nous fait son autobiographie. Sa voix nous parvient depuis le lieu de la mort, ce qui nous semble être un facteur pour objectiver le discours : « tout est là, incontestable, ignoble et vrai [la protagoniste en parlant de son cahier post-mortem] » (USH, p. 20). La narratrice utilise, entre autres, pragmatiquement, le verbe 'croire' pour ramener son interlocuteur (le lecteur/narrataire) à elle, lui demandant alors de lui faire confiance, donc l'influencer après coup : « [...] crois-en ma parole de disparue » (LOA, p. 35) ; « [...] crois-en celle à qui il est permis de parler du lieu de la mort » (LOA, p. 159). De plus, cela rend compte également d'un adage populaire haïtien : *Mò yo nan lye verite yo, nou menm (vivan) nou nan manti*²⁹.

Gérard Genette (1972) qualifierait les deux récits d'« autodiégétique », parce que la narratrice est à la fois un personnage dans l'histoire qu'elle raconte (ce qu'il nomme au prime abord « homodiégétique »), mais aussi, elle est la protagoniste de cette histoire. Quant au procédé de la mise en récit, Makenzy Orcel met en scène une héroïne-narratrice, en utilisant une « narration simultanée », c'est-à-dire sa narratrice raconte son histoire comme si l'histoire était en train de se

²⁹ Traduction française : les morts sont dans le lieu de la vérité et le vivant se trouve dans le mensonge. Makenzy Orcel a aussi souligné cela lors d'un entretien, disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/live/mj5ItovKHGI?si=yayittDa0MofwUD6> [dernier accès le 08-05-2024]

dérouler au moment où elle parle, et l'auteur fait aussi une « focalisation interne » sur le personnage principal, puisque ce dernier ne sait pas tout ce qui se passe dans la tête des autres personnages – elle en sait des choses, mais pas plus que ce qu'elle est en mesure de savoir, donc sa perspective n'est pas omnisciente. Les paroles des personnages sont rapportées par la narratrice, même si l'on voit que l'auteur n'utilise aucun guillemet dans son texte, ce qui indiquerait, typographiquement, qu'il s'agirait d'un discours rapporté. Il n'utilise aucun signe de ponctuation, hormis les virgules et les trois points de suspension. C'est la raison pour laquelle, il nous semble que la protagoniste est dans une course avec le temps parce qu'elle voudrait se libérer de cette parole qui la retenait prisonnière de son vivant et qui représente un fardeau même étant décédée : « je vais parler, parler sans arrêt, laisser mes mots voguer, aller au-delà de leur limite, rien ne pourra plus m'en empêcher [...] » (LOA, p. 11).

2.2.2. La mort, espace habitable : Habiter l'au-delà telle une maison

Il semble que dans *L'Ombre animale* et *Une somme humaine*, le lieu de la mort est un espace de « protection » et de « rêverie » dans le sens de Gaston Bachelard (1989 [1957]), dans lequel les deux héroïnes-narratrices se sentent réellement à l'abri de tout ce qui se trouve dans le monde extérieur. D'ailleurs, elles n'ont jamais pu trouver une façon de bien habiter ce monde, habiter leur corps durant toute leur existence. À titre illustratif, dans *Une somme humaine*, après le viol de la narratrice par son oncle cinquantenaire, celle-ci s'est effondrée complètement, et pense constamment à se suicider. De même pour *L'Ombre animale*, pendant tout le récit, la narratrice cherche un coin d'ombre, une part d'existence. Elle a peu de rapport avec son propre corps ; elle ne sait pas si elle est belle – personne ne lui a dit, sauf L'Inconnue surprise, voire choquée par la rondeur de ses seins (p. 184-185), et pour qui « les seins sont la poésie des femmes » (p. 185). Nous pouvons ainsi dire que la quête d'existence des deux protagonistes passe, avant tout, par la conquête de leur corps. Car ce dernier « est une fulgurance, un advenu qui devrait être pressenti, narré, aimé par celle ou celui qui l'habite, avant que les autres ne s'y intéressent, l'extorquent, l'écrasent, puis le trainent dans un ravin où d'autres pourrissent depuis la nuit des temps... » (USH, p. 621).

Si habiter le monde extérieur leur est difficile, la mort leur offre un subterfuge, le pouvoir de se sentir enfin « existées »³⁰, sortir de l'ombre d'une famille qui ne les considérait pas, qui ne savait pas comment les aimer ou exprimer cet amour : « *enfin je suis libre*, un cadavre ça n'a pas de père, n'est l'esclave de personne, libre de ces tas de barrières auxquelles j'avais pas le droit de m'opposer, libre de mes mouvements, d'exister, rien qu'en traversant cette ligne qui sépare ici et ailleurs, le jour et la nuit. » (LOA, p. 62). Par conséquent, mourir devient la seule option de plénitude : « mourir, c'est surtout quitter cette misérable peau, se tourner vers l'immense [...] » (USH, p. 284). De ce fait, l'au-delà peut être un espace démesuré, vaste dont Makenzy Orcel semble attribuer la forme d'une « spirale » selon l'excipit : « à partir de la mort, tout recommence » (USH, p. 622). Par ailleurs, il semble que c'est une « immensité intime » (Gaston Bachelard, 1989 [1957]) puisque la narratrice, en étant seule, immobile dans le lieu de la mort, peut avoir cette impression d'immensité :

L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille. (1989 : 169)

Les deux protagonistes n'étant pas à l'aise dans la maison familiale, et ceci, malgré l'opulence – c'est le cas de la protagoniste d'*Une somme humaine* – elles trouvent plutôt refuge et réconfort dans une autre forme d'existence : la mort. En effet, par analogie, la mort est souvent décrite, poétiquement, dans les éloges funèbres, comme le lieu de « repos éternel ». Ceci dit, les héroïnes gisent dans un lieu de repos – lieu qui reçoit le cadavre pour l'éternité – telle la « chambre » dont parle Gaston Bachelard (1989). Il nous semble que l'au-delà est un espace de (re)construction et que l'auteur enjolive la mort avec cette liberté de choisir qu'il donne à son personnage principal. Dans *Une somme humaine*, la protagoniste a honte de l'adulte qu'elle est devenue. Donc, en n'acceptant pas de mourir sur le même objet (le canapé), où son corps d'enfant a été meurtri, souillé, voire minoré par le viol, elle choisit de ne pas répéter sa lâcheté ou son acte d'« impuissance » d'autrefois.

³⁰ Cette forme d'existence n'a d'explications que dans le vodou, puisque, selon cette croyance religieuse, l'âme d'une personne que l'on considère morte physiquement est éternelle.

Dans *L'Ombre animale*, c'est toujours cette idée de refus qui est exprimée. Un refus à l'enfermement. En effet, Makenzy Orcel semble s'approprier du caractère « éternel » que l'on attribue à la mort, en l'opposant avec son contraire qu'est la vie, car les vivants sont dans une course perpétuelle avec le temps. Du coup, pour lui, la mort est sans bornes, elle n'a pas cette contrainte temporelle : « rien ne pourra m'en empêcher, même la rigueur du temps, sa [le temps] tendance à tout restituer, oui moi, inerte, allongée sur ces haillons que j'ai toujours eu du mal à appeler un lit, je ne sais plus depuis combien de temps, dans le noir de cette chambre [là où elle dormait de son vivant] refermée sur moi comme une tombe [...] » (p. 11). Le verbe « restituer » ici, selon le *Dictionnaire de l'Académie Française*, a le sens de « remettre quelque chose dans ce qu'on suppose être son état initial, antérieur [...] ». Ce refus de la part de la narratrice suggère le fait qu'elle se sente en sécurité, confortable et libre dans ce nouvel espace qui est, dorénavant, tien, son chez soi. D'autant plus, l'auteur voit dans cet espace l'effacement de la souffrance ou de la peine ressentie du vivant : « [...] que les tombeaux achèvent nos peines... » (USH, p. 615).

Dans ce chapitre, nous avons étudié la thématique de la mort, présente dans les deux romans pour comprendre la démarche d'écriture de Makenzy Orcel. En effet, il nous semble que les romans ont été construits sur la base d'une conception haïtienne de la mort, c'est-à-dire un mélange du paysage culturel et de l'imaginaire collectif des Haïtiens. Nous avons défendu l'idée que l'auteur cherche, avant tout, à rendre la mort esthétique. D'abord, en intégrant dans son récit une voix d'outre-tombe. Il s'avère que cette voix est dans une urgence de dire dans le but de se débarrasser d'un fardeau qui entrave la liberté – surtout celle du corps des deux héroïnes des romans. Ensuite, nous avons considéré le lieu de la mort comme un espace confortable et protecteur pour les protagonistes, puisque les deux héroïnes-narratrices se sentent hors de portée de tout ce qu'elles subissaient de leur vivant, et que ce lieu est celui de la négation de toute leur souffrance.

Chapitre 3 : Les valeurs (morales) dans les romans

Dans ce chapitre, nous analysons les valeurs véhiculées dans les récits. Il existe en effet un système de valeurs commun aux deux récits. Rappelons-le, les deux romans se ressemblent du point de vue de la forme : une écriture libre (sans points et majuscules), des personnages ayant les mêmes prénoms et des comportements presque identiques, entre autres. Nous étudions particulièrement deux personnages, Makenzy et Orcel. Nous réfléchissons aussi sur la présence du nom de l'auteur dans l'œuvre. L'altérité dans les romans semble être une thématique assez récurrente. Nous nous donnons pour tâche de l'étudier également.

3.1. L'univers des personnages et l'étude des valeurs textuelles

Philippe Hamon (1984), Vincent Jouve (2001) ou encore Rémi Astruc et Jacques-David Ebguy (2018) font partie des nombreux chercheurs à avoir étudié le concept de valeur. Ces études font apparaître le social dans l'œuvre romanesque, ce qui est en effet notre principale préoccupation. Rémi Astruc et Ebguy, Jacques-David (2018 : 14), dès la partie introductive, se mettent d'accord sur une définition de « valeur » qui, pour eux, sont des « normes culturelles, sociales ou morales auxquels on se réfère pour évaluer des discours, des actions ou des jugements. » Pour eux, les récits qui relèvent de la fiction ont des valeurs identiques que celles que l'on trouve dans la vie des humains. Donc, la littérature ne fait que reprendre ces valeurs. Nous les trouvons, affirment-ils, dans les récits au niveau de l'intrigue et lorsque l'écrivain introduit ses personnages, les espaces-temps ainsi que le contexte d'énonciation. Le narrateur ou la narratrice, à ce moment précis, transmet un ensemble d'informations au narrataire.

De plus, toutes les réflexions sur l'étude des valeurs dans le roman sont centrées sur le lecteur, c'est-à-dire le lecteur est toujours au cœur de l'analyse d'identification de ces valeurs. Et dans l'étude de l'effet-idéologie de Philippe Hamon (1984) et dans celle de l'effet-valeur de Vincent Jouve (2001), nous voyons cette prédominance du lecteur. En effet, Philippe Hamon (1984 :103) conçoit l'idéologie comme un système qui est en partie institutionnalisé, équilibré, et qui tend vers la stabilité. Pour lui, l'idéologie est toujours présente sous forme d'une comparaison dans le texte. Cette comparaison peut être elliptique ou explicite, et soit d'ordre pragmatique ou syntagmatique. Philippe Hamon met en place tout un programme pour évaluer les personnages d'un roman. Il se réfère aux valeurs préexistantes de la société, c'est-à-dire des « normes

extratextuelles ». Un personnage sera ainsi évalué par son regard (son « savoir-voir »), son langage (son « savoir-dire »), son travail (son « savoir-faire ») et son éthique (son « savoir-vivre »).

L'approche de Vincent Jouve (2001) est bien distincte, mais complémentaire de celle de Philippe Hamon (1984). Vincent Jouve propose de chercher les valeurs qu'un texte affiche « ouvertement ». Il définit alors deux types de valeurs : celles qui sont revendiquées, et d'autres qui sont héritées. Le texte, affirme-t-il, joue sur les représentations externes et indépendantes de lui dans sa façon de voir le bien et le mal. De ce fait, les valeurs textuelles sont construites soit à partir de valeurs préexistantes dans la société, soit à partir de nouvelles valeurs ou d'autres qui posent problèmes dans la société, lesquelles sont suggérées par le texte. Prenant le contre-pied de l'étude de l'effet-idéologie dans le texte, Vincent Jouve (2001 : 35) soulève deux problèmes majeurs : le premier, c'est ce qu'il nomme les « points-valeurs », qu'il définit comme la « manifestation des valeurs au niveau local ». Pour lui, un personnage manifeste des valeurs par sa pensée, sa parole et ses actions. Il analyse l'« effet-sujet » du discours des personnages sur les plans sémantique, syntaxique et pragmatique. Pour le second problème soulevé, il parle de hiérarchie des valeurs, ce qui permet en effet de repérer la pensée du narrateur d'un roman.

Analysant les deux approches susmentionnées, nous pensons que celle de Vincent Jouve (2001) correspond mieux à la typologie de notre corpus. Par conséquent, nos récits seront évalués selon les jugements de la voix narrative – celle des héroïnes – qui est en outre l'« autorité narrative ». A notre sens, Makenzy Orcel se cache derrière cette voix pour s'interroger, comme nous l'avions évoqué au tout début, sur des sujets sociaux d'actualité.

3.1.1. Étude des valeurs dans *L'Ombre animale* et dans *Une somme humaine*

Selon Vincent Jouve (2001 : 92-93), le narrateur se recourt à différentes techniques pour s'exprimer. Premièrement, il apporte des jugements directement sur le mode discursif. Deuxièmement, il s'exprime dans la manière le texte s'organise, ce qui laisse apparaître ses goûts. Et finalement, lorsque le narrateur confirme la proposition des valeurs d'un personnage auquel il donne le rôle de porte-parole.

Pour l'étude de notre corpus, nous restons uniquement sur la seconde technique énoncée plus haut, parce qu'il nous semble, dans les deux récits, que les narratrices sont des « architectes » et

qu'elles répètent souvent leurs propos pour rester fidèles au message qui doit être délivré. D'ailleurs, « plus une information est répétée, plus elle a de chances d'être reçue »³¹

Vincent Jouve propose en effet une grille d'évaluation. Selon lui, tout texte narratif est constitué d'un signifié qu'est l'histoire et d'un signifiant, le récit. Ainsi, il distingue trois types de répétitions : au niveau de l'histoire, au niveau du récit, et un autre qui se situe entre ces deux niveaux. Il pense que mettre en contraste ces types de redondances permet d'évaluer le « degré » de redondances de chaque valeur. Par conséquent, un jugement qui est répété maintes fois et sous diverses formes dans un texte est révélateur de ses valeurs. Pour connaître la hiérarchie de ces valeurs, poursuit-il, il faudrait vérifier le nombre de fois une « interprétation est énoncée, qui l'énonce et si l'énonciation se situe au niveau des personnages ou à celui du narrateur ». (*Ibid.*, p. 101). Nous analysons le corpus afin de relever ses valeurs.

En effet, au niveau de l'histoire, plusieurs redondances peuvent surgir. Premièrement, par rapport au contexte et au personnage. Le lieu dans lequel le personnage vit est déterminant pour trouver sa particularité. Dans *L'Ombre animale*, l'héroïne-narratrice vit dans un milieu défavorisé, précaire par rapport aux différents manques signalés. Par exemple, l'éducation est quasi absente et la jalousie bat son plein dans le village. Lorsque la narratrice décrit la capitale Port-au-Prince dans la deuxième partie du livre, nous sommes toujours dans cette précarité, voire plus fragile, car il y a la violence d'un côté et la misère de l'autre. De ce fait, la description de ces lieux nous renseigne sur la vulnérabilité des personnages qui y habitent. Dans *Une somme humaine*, bien que la protagoniste soit issue d'une famille aisée, son village natal lui paraît sombre, précaire aussi. C'est à Paris qu'elle découvre le monde urbain. Elle se retrouve constamment dans des endroits mortuaires : le cimetière Père-Lachaise et son travail dans la mairie, entre autres. Dans les deux cas, nous sommes sans cesse dans une sorte de comparaison entre des éléments ou personnages de ces espaces décrits. Par leur sémantisme, un univers de contradictions (entre vie vs mort, bon vs mauvais, urbain vs rural, etc.) nous est révélé.

Deuxièmement, les redondances apparaissent, lorsqu'un ou plusieurs personnages de l'histoire vivent la même péripétie. Dans *L'Ombre animale*, la mère et sa fille ont subi d'acte de violence sexuelle et sexiste de la part du même personnage, Makenzy. Dans *Une somme humaine*, la

³¹Vincent Jouve, *ibid.*, p. 95

narratrice-personnage est constamment violentée. Son amie Toi a été elle aussi victime de pédophilie, et la comédienne a été l'objet d'attouchement sexuel, sur son lieu de travail.

Troisièmement, quand la même situation aboutit aux mêmes faits. Dans *L'Ombre animale*, la mère et la fille restent silencieuses malgré la violence qu'elles subissent. La protagoniste refuse de s'être comparée à sa mère, pourtant, en fin compte, elle lui ressemble en ce sens, puisqu'elle ne dénonce pas ouvertement l'acte sexuel posé par son père. De même pour *Une somme humaine*, la protagoniste signale l'acte à sa mère mais ne va pas plus loin dans sa démarche (peut-être le dire à son père aussi, quoiqu'elle pense que celui-ci le savait mais ne réagissait pas). Le personnage Toi, au lieu de dénoncer l'acte, fuit sa maison. Plus tard dans le récit, la narratrice va finalement énoncer qu'il faut appeler l'acte par son nom, qu'il ne faut pas rester bouche bée. Elle suscite donc la culture de la dénonciation chez les victimes.

Pour les redondances au niveau du récit, Vincent Jouve affirme que la voix narrative doit rester la même tout au long du récit. Et le type de focalisation, et le temps ne doivent pas être modifiés non plus. C'est justement le cas de notre corpus. C'est toujours la narratrice qui raconte l'histoire, et, comme nous l'avions déjà mentionné, il s'agit de focalisation interne. Quant au temps du récit, l'histoire est racontée en rétrospection, car les narratrices commencent avec l'évocation de leur mort. Puisqu'il s'agit aussi de parler de soi (de la naissance jusqu'à l'âge adulte), le récit suit une chronologie, digne de tout texte biographique.

Pour le dernier type de redondance, c'est-à-dire celui qui se situe entre les deux premiers, il doit avoir confirmation des jugements du narrateur par les paroles des personnages. Les narratrices critiquent la vie en société des deux pays respectifs (Haïti et France). Il nous semble qu'elles décantent de façon nette deux mondes complètement parallèles (l'urbain et le rural). Dans *Une somme humaine*, l'héroïne était abasourdie en arrivant à Paris. Elle y découvrait de situations inédites par rapport à son lieu d'origine : voir un mendiant pour la première fois de sa vie, être témoin de vol. Le personnage Orcel va reprendre cette même description de la ville, en se tournant le regard sur beaucoup de problèmes sociaux.

Également, certains événements doivent confirmer les jugements du narrateur sur les personnages. Dans les récits, les protagonistes ont un jugement dépréciatif sur leurs parents, elles les comparent avec des « animaux féroces ». Par exemple, dans les deux romans, nous retrouvons

des passages, des situations spécifiques qui montrent l'indifférence de leurs parents à leur égard ; ils ne ressentaient aucun amour pour elles, ni ne faisaient attention à elles.

En somme, il nous semble que les romans dégagent un ensemble de valeurs, par la répétition des jugements énoncés par les narratrices et les personnages. Elles sont les suivantes : une société égalitaire est celle qui accepte l'autre (l'étranger) tel qu'il est, les violences sexuelles et sexistes sont des actes odieux et donc il faut dénoncer le bourreau et accompagner (psychologiquement) les victimes, celui ou celle qui parle à cœur ouvert et sincèrement est positif/positive et inversement, le pire des humains est celui qui porte un masque (social).

3.1.2. Une poétique du double : cas de Makenzy et d'Orcel dans les récits

La notion du double est sans cesse évoquée lorsque l'on aborde les auteurs haïtiens. Des chercheurs vont en effet parler d'une littérature où se joue une « double scène »³². Nous avons vu, antérieurement, cette dualité manifester à travers la langue d'écriture de Makenzy Orcel. Rodney Saint-Eloi (2009 :90) affirme que cette « double scène » est devenue une évidence dans la représentation haïtienne à partir de 1948, et ce, depuis 1915, avec le phénomène de l'immigration des Haïtiens vers d'autres pays voisins. Pour lui, « la vision [des écrivains haïtiens], est toujours marquée par le double : la vie et la mort, le rire et le tragique. Il qualifie entre autres cette représentation de « paradoxes naturels » ou de « dilemmes typiquement haïtiens ». Qu'en est-il des deux textes que nous étudions ? Nous voyons, effectivement, ce rapport dichotomique³³ dans les deux romans, car tout semble exister en double et être dans une relation d'opposition.

Il existe en effet plusieurs cas de figure témoignant de cette réalité, mais notre analyse porte de préférence sur deux personnages, dirait-on quatre si nous envisageons les deux récits séparément. Nous avons cette préférence pour deux raisons principales : la première, parce que ces personnages sont d'emblée dans deux mondes parallèles tant qu'ils sont opposés par leur comportement psychologique et social. La deuxième parce que leurs prénoms constituent le nom complet de l'auteur lui-même. Cela nous amène à nous interroger sur la motivation d'un tel choix,

³² Réflexion de Maximilien Laroche, citée dans Saint-Eloi (2009).

³³ Makenzy Orcel souligne également ce caractère dichotomique dans l'œuvre. Entretien, *op.cit.*

la raison qui peut pousser un auteur à incorporer son nom propre dans son œuvre – cela arrive même très souvent, et il faut en trouver l'explication.

Dans *L'Ombre animale*, Makenzy et Orcel ont un lien de parenté puisque le premier est le père, l'autre le fils de celui-ci. Makenzy est décrit, dans la première partie du récit, comme un homme imposant, travailleur et « virile ». Il intègre toute la culture et les schèmes de pensée de la société locale traditionnelle dans laquelle il s'y trouve. Par exemple, en tant qu'homme qui travaille dur et fort dans les champs, il va ressentir très vite le besoin de se marier et aller jusqu'à « acheter » son épouse. Même dans le mariage, il va abuser d'elle et la considère tel un objet sexuel et/ou un sujet désiré et sexuel. Il la réduit, en outre, à sa capacité reproductrice, montrant en effet l'intégration du discours : *pitit se byen malere*³⁴. Ce discours, jusqu'à aujourd'hui, perdure dans certain milieu rural en Haïti. L'héroïne-narratrice décrit Makenzy comme un sexiste, un pervers dont l'existence lui est indifférente, au point qu'elle aimerait le voir se pendre à un arbre (LOA, p. 121). Dans la deuxième partie du roman, elle décrit Makenzy comme un jouet sexuel à Port-au-Prince. Il est dépossédé de toute sa virilité parce qu'il travaille, désormais, pour et sous le regard de l'autre. D'ailleurs, il avait lui-même souligné ce facteur : « [...] un vrai homme ne fait pas ça » (LOA, p. 233). En somme, nous avons le portrait d'un Makenzy négatif et/ou mauvais. Or, tandis que pour Orcel, nous voyons que c'est un personnage plongé dans la rêverie. Il admire la mer, reste dans la solitude tant qu'il est distant et timide, mais la narratrice ne manque pas de dire qu'il est poltron, lâche. Raison pour laquelle Makenzy, son père, lui parlait très fort parce qu'il ne se comportait pas comme un « homme ». Tout l'opposé du père. Arrivant à Port-au-Prince, il est aussi distant qu'avant et ne peut rien refuser quand il est sollicité, donc il se comporte tel un « zombie ». Il s'est fait assassiner à cause d'un malentendu et pour avoir été solitaire et rêveur.

Dans *Une somme humaine*, nous sommes dans un autre cadre puisque Makenzy et Orcel ne se sont jamais rencontrés, d'ailleurs ils n'appartiennent pas au même temps du récit. Tout ce qu'ils avaient de commun c'est leur relation amoureuse avec l'héroïne-narratrice anonyme. Cette dernière décrit ce Makenzy comme un pervers, manipulateur, une personne égoïste qui n'a d'estime que pour elle-même. C'est cet homme qui l'a vraiment poussé à la décadence. Makenzy, par son comportement, ne respecte pas l'ordre social. Il a refusé d'épouser l'héroïne le jour même du mariage (USH, p. 606). En revanche, Orcel est celui que la narratrice décrit avec admiration.

³⁴ Traduction : [Il faut enfanter car] les enfants sont la richesse des gens pauvres.

Elle prend du plaisir à l'écouter parler de sa vie et de sa rage. Il est décrit comme un homme qui aime, qui respecte les gens et qui est surtout sympathique.

Makenzy et Orcel dans les récits sont des êtres parallèles, complètement opposés. S'agit-il de l'écrivain lui-même, avec sa face double, si nous partons de l'idée que tous les humains sont le produit d'une contradiction, que nous avons tous un côté sombre ? Il semble qu'Antonin Artaud a fait un constat pareil dans son poème titré à *La recherche de la Fécalité*. Est-ce que c'est cela que Makenzy Orcel voudrait nous faire voir : le monde et ses contraires, le plus et le moins, le beau et le laid, la lumière et la noirceur, la vie et la mort, le gentil et le méchant, donc le bien et le mal ? Est-ce que c'est une « mise en scène » de l'auteur lui-même ? Sachant qu'il ne s'agit pas d'une œuvre autobiographique en ce qui lui concerne. Il l'a rappelé lui-même lors d'un entretien, qu'il n'est nullement pas ces deux personnages³⁵.

Selon Ewa Grotwoska-Delin (2014 :111), « le nom de l'auteur dans le paratexte éditorial et auctorial influe nécessairement sur la réception, créant un effet d'identification dans l'esprit du lecteur ». Il nous semble que l'écrivain Makenzy Orcel voulait justement créer cet effet sur son lectorat. Cependant, il ne s'agit guère d'insérer dans les romans des éléments biographiques qui font référence à l'« écrivain » ou à sa « personne », comme le remarque Ewa Grotwoska-Delin en citant puis en utilisant les concepts de Dominique Maingeneau – mis entre guillemets. Pour sa part, la chercheuse pense que la présence du nom d'un auteur dans un récit est un « élément de la construction posturale » qui s'opère sur « le mode de saisie oxymoronique [...] » (*Ibid.*, p. 113). Dans notre cas, Makenzy Orcel ne fait pas de ses personnages une expansion de lui-même, il nous semble qu'il crée plutôt une confusion dans le récit par rapport au postulat du « double sens » que nous avons signalé antérieurement. Il part justement de l'oxymoron, des « contraires » pour susciter de l'effet chez le lecteur. De plus, ces personnages semblent être un prétexte pour dégager des valeurs issues de deux visons du monde différentes (positive et négative).

Makenzy Orcel ne cesse pas de ramener le lecteur à son texte. Il l'évoque même tel un de ses personnages. Nous allons étudier cette altérité dans les textes de notre corpus qui nous semble être à la recherche de l'autre, mais aussi de soi.

³⁵ Entretien avec Makenzy Orcel, *op.cit.*

3.2. De l'altérité avant toute chose : une rencontre avec l'autre et avec soi

Comment évoquer l'autre sans parler de soi ? Une interrogation qui nous semble être légitime pour traiter la thématique d'altérité dans les romans du corpus. Les deux récits peuvent avoir en effet cette lecture de roman de « construction d'identité ou de soi », puisqu'il est permis aux lecteurs/narrataires de suivre tout le parcours du personnage principal, et qu'à un moment donné, nous avons cette impression qu'il s'agit d'une biographie racontée à l'envers : cela commence avec la mort de l'héroïne. L'histoire est racontée avec beaucoup de détails. L'auteur prend son temps pour décrire, par exemple, toute l'organisation sociale de la France, pour le moins la ville parisienne.

Pour répondre à l'interrogation, il semble que personne ne peut partir de rien, c'est-à-dire sans une connaissance préalable de soi pour aller vers un inconnu. Il faudrait, pour ce faire, qu'elle essaye de répondre à la question existentielle : « qui suis-je ? ». Il s'avère que c'est cela que les héroïnes-narratrices se donnaient pour tâche. Elles racontent leur vie dans toute son intégralité, à travers les moindres interstices. Elles ne font pas que raconter leur histoire, elles s'adressent à un allocataire bien spécifique : nous, les lecteurs. Nous sommes sans cesse tirés par les oreilles parce que nous avons principalement le rôle d'auditeur : « vos commentaires résonnent jusqu'ici, dans le lieu de la mort, dois-je vous rappeler que ce cahier n'est pas un roman... » (USH, p. 591). Le possessif « vos » et le pronom « vous » montrent que la protagoniste d'*Une somme humaine* nous pointe du doigt, comme si nous étions l'un des personnages. Nous avons vu également cette évocation du lecteur dans *L'Ombre animale* lorsque la narratrice-personnage nous demande, à la fin de son récit, de parler à notre tour : « et toi comment tu t'appelles, vas-tu me raconter quelque chose... » (LOA, p. 335). De plus, dès le début du récit, elle fait un pacte de lecture avec le lecteur : « je te dis tout de suite, ce n'est pas une histoire » (LOA, p. 11). Elle réitère ce propos dans ses derniers échanges avec le lecteur : « je t'avais prévenu, ça n'a absolument rien à voir avec une histoire » (LOA, p. 334). Encore une fois, le pronom « te » et sa forme contractée « t' » renvoient au lecteur à qui l'on adresse avec un « tu ». Ce dernier est représentatif dans l'œuvre.

Ce n'est pas toujours une altérité visant uniquement l'autre, c'est-à-dire le lecteur/narrataire, mais c'est aussi une altérité réflexive, si nous pouvons le dire ainsi, où l'on voit justement un effet-miroir qui se produit par celle-ci. Dans *L'Ombre animale*, l'héroïne nous dit qu'elle va à sa rencontre (p. 334), nous semble-t-il, c'est une rencontre avec « ses deux moi », exactement comme

la protagoniste d'*Une somme humaine*, écrivant une lettre à l'enfant et à l'adulte qu'elle fut. C'est donc le produit d'un dédoublement. Somme toute, nous voyons par-là, un sentiment de (re)construction de soi puisqu'elle en tire des conclusions de son existence passée, caractérisée principalement par une quête de liberté : « [...] une femme a et est plus que son corps qui n'est pas fait pour être livré mais pour répondre à un besoin conscient et assumé » (USH, p. 621). Ainsi, se pose la question du consentement très prisée aujourd'hui dans le discours médiatique autour de la violence sexuelle et sexiste dans le monde.

Dans ce chapitre, nous avons discuté d'abord des valeurs qui circulent dans les récits selon les jugements d'une autorité narrative, les héroïnes-narratrices, et aussi les jugements de différents personnages que les narratrices endossent. Puis, nous avons réfléchi sur l'existence d'un dualisme dans les récits en prenant comme prototypes deux personnages distincts. Les personnages Makenzy et Orcel ne sont guère une « mise en scène » de l'auteur, mais il s'avère que ces derniers sont des personnages fictifs créés pour surprendre le lectorat.

La problématique de l'altérité a attiré notre attention. Les romans peuvent être envisagés comme des récits de formation ou de construction d'identité, puisque nous sommes submergés dans l'univers social, psychologique des protagonistes dès leur petite enfance jusqu'à l'âge adulte. Et nous avons vu que l'auteur fait de son lecteur l'un de ses personnages en l'intégrant littéralement dans l'histoire. Il nous semble, en ce sens, que le roman prend aussi l'allure d'un conte ou d'une *Lodyans* (audience) haïtienne. Dans le cas de notre corpus, la narratrice peut être considérée comme un « *lodyaniseur/audienceur* » et le lectorat, un auditoire. De fait, l'influence ou le primat de l'oralité sur et dans la littérature haïtienne devient flagrant.

Conclusion générale

L'objectif dans ce mémoire a été d'étudier les discours sociaux dans l'œuvre de Makenzy Orcel dans une perspective sociocritique, c'est-à-dire poser, en même temps, des questions sur la dimension sociale des textes. Et aussi, le style d'écriture de l'écrivain, qui nous semble *a priori* être à cheval sur l'oralité et l'écriture. Les romans, bien qu'ils soient chronologiquement séparés, proposent une lecture synthétique des problèmes sociaux que l'on discute dans les médias d'aujourd'hui. Ce qui motive en effet notre choix de ce corpus.

Après analyse, nous sommes arrivés à la conclusion que les discours sociaux sur le corps de la femme (incluant la violence sexuelle et sexiste) et sur les étrangers sont construits dans le but de dénoncer la marginalisation. Nous avons remarqué que ces discours sont fondés sur une base supérieur-inférieur, et que ce sont les gens vulnérables économiquement et socialement qui y sont les plus confrontés. Dans *L'Ombre animale*, la mère de la narratrice en tant que femme, venant d'un milieu modeste traditionnel, est définie par son corps. La capacité de celui-ci à donner du plaisir à l'homme et à procréer. Son mari pense qu'il est supérieur à elle parce qu'il a le moyen de l'« acheter ». De plus, ce geste et la maltraitance qui l'accompagne sont acceptés par les membres de la communauté à cause du mariage. Nous retrouvons une situation similaire qui rend compte de ce rapport hiérarchique dans *Une somme humaine* avec l'exemple de la comédienne qui se laisse toucher, parce qu'elle ne pensait pas avoir le choix. L'homme profite de sa vulnérabilité pour abuser d'elle. De même pour les discours à l'encontre des étrangers, c'est toujours dans cette même logique pyramidale. L'étranger (immigrant ou inconnu) s'intègre difficilement dans la société d'accueil parce qu'il fait face à toute sorte de problèmes sociaux, tels que le racisme et l'exclusion, entre autres. Nous avons vu que son intégration est tout de suite entravée par les différents discours à son encontre.

Les romans se présentent comme la radiographie d'une société « malade » d'après les différents sujets et thèmes qui y sont traités. Nous avons défendu que ce sont des œuvres d'une portée sociale significative qui permet de les catégoriser aisément dans la case de roman social. Cette présence du social a été l'une des interrogations fondamentales de notre travail, car nous avons vu, dans un premier temps, que ce côté social et cette lutte menée par l'écrivain haïtien ne datent cependant pas d'hier dans la littérature haïtienne. C'est un engagement revendiqué par cette littérature depuis sa fondation. C'est la raison pour laquelle il nous a semblé pertinent de porter un

regard rétrospectif sur cette littérature qui est, à notre sens, peu étudiée. Or, elle est, comme nous l'avons vu, pionnière de beaucoup de réflexions littéraires. Dans un second temps, nous avons remarqué que Makenzy Orcel s'engage lui aussi sous différents aspects. Au prime abord, en s'interrogeant sur les problèmes sociaux et en proposant une vision du monde tout à fait haïtienne. C'est pour cela que nous avons étudié cet aspect en revisitant ce que les études documentées nous disent à ce propos. Nous avons finalement compris que les récits prennent forme dans une conception haïtienne de la mort. Cet au-delà a été redéfini comme une maison, un nouveau chez soi dans le sens de Gaston Bachelard (1989 [1957]). Nous avons défendu que l'auteur cherche à embellir cet espace. En analysant la voix narrative, nous avons remarqué que cette conception a également une incidence sur l'écriture de l'auteur, parce que c'est une voix qui énonce une parole dans l'urgence comme pour se débarrasser d'un lourd fardeau : la vérité. Cette urgence de dire ou de raconter se fait sentir au niveau de la syntaxe, puisqu'il y a l'absence de point final dans les récits. L'écriture est également un moyen pour l'auteur de s'assumer et de montrer sa « surconscience linguistique » ; il s'engage en mettant en avant une interlangue français-créole haïtien, particulièrement, dans *L'Ombre animale*. Nous avons vu que cet entre-deux est, en effet, une variété de français.

Cette fouille entreprise sur l'analyse textuelle du corpus nous a renvoyé à une notion fondamentale en sociocritique, celle de « valeur ». Plusieurs chercheurs proposent différentes manières de l'appréhender dans le texte. Nous avons contrasté deux perspectives qui nous ont semblé pertinentes dans cette étude. Cependant, nous avons adopté la grille d'évaluation de Vincent Jouve (2001), car elle est plus adaptée à notre corpus. Cette grille nous a permis en effet de relever les valeurs défendues par l'auteur. Etant donné que le lecteur joue un rôle significatif dans l'étude de valeur, et que l'auteur semble accorder une place centrale à celui-ci, nous avons, dans un premier temps, étudié la dualité exprimée dans les récits. Autrement dit, nous avons remarqué que l'auteur crée un univers de contraires en opposant des éléments et des personnages entre eux. L'étude des personnages avec des prénoms qui constituent le nom complet de l'auteur, Makenzy et Orcel, nous a permis de voir que c'est une manière pour l'auteur de véhiculer des valeurs dans son texte et d'offrir deux visions du monde distinctes. Dans un second temps, nous avons remarqué que ce même lecteur/narrataire a été introduit dans les récits à plusieurs reprises comme personnage. Pour aller vers l'autre, une connaissance de soi se révèle être significative.

Cette altérité suggère de lire les romans comme une *Lodyans*, puisque ce lecteur/narrataire peut être envisagé tel un auditoire.

L'étude sociocritique de l'œuvre de Makenzy Orcel suggère d'autres analyses qui peuvent être intéressantes dans la recherche actuelle. Par exemple, nous n'avons pas analysé en profondeur, puisque ce n'était pas notre principale préoccupation, la langue d'écriture de l'écrivain. Cependant, une étude plus poussée sur cet aspect peut soulever des interrogations liées à la problématique identitaire chez les écrivains Antillais, mais surtout en Haïti à cause de sa population foncièrement créolophone. Tous les Haïtiens parlent le créole tandis qu'il existe un faible pourcentage de francophones³⁶. Du coup, parler de bilinguisme (créole et français) en Haïti par rapport à sa population est problématique. Dès lors, nous pourrions nous interroger sur le rapport à la langue française des écrivains haïtiens. Nous pourrions tout aussi continuer à réfléchir et élargir cette étude onomastique dans les romans haïtiens contemporains. Cela pourrait nous permettre de voir comment les noms propres peuvent changer la perspective de la lecture. Par exemple, le personnage Pierre Roumel dans *Compère Général Soleil* de Jacques Stephen Alexis peut susciter la curiosité du lecteur en ce que ce personnage ressemble à l'écrivain Jacques Roumain. Premièrement, par la ressemblance des prénoms (dissimulation onomastique³⁷), deuxièmement par le portrait assez similaire du personnage à celui de l'écrivain en question. Une telle étude peut aider à relever des particularités dans cette littérature, pour, par la suite, la comparer avec d'autres littératures. On serait alors entré de plain-pied dans le domaine de la Littérature Comparée, mais ce sera pour nos futurs travaux de recherche. L'analyse sociocritique peut également ouvrir le débat sur la relation entre la littérature engagée et la sociocritique, sur le choix de la représentation sociale dans les œuvres (les gens dépourvus de ressources, les femmes et mineures violées). Réfléchir sur la fonction de la littérature devient ainsi fondamental dans les études littéraires : est-ce qu'elle a une fonction dénonciatrice ou pas.

³⁶ Renauld Govain (2022) montre la difficulté de dénombrer les Haïtiens francophones.

³⁷ Concept de Dominique Maingeneau, cité dans Grotwoska-Delin (2014).

Références bibliographiques

Corpus étudié

Orcel, M. (2022). *Une somme humaine*. Paris, Rivages.

Orcel, M. (2016). *L'Ombre animale*. Paris, Zulma.

Ouvrages théoriques

Angenot, M. (1984). 1889. *Un état du discours social*. <https://www.medias19.org/publications/1889-un-etat-du-discours-social> [dernier accès le 07/06/2024].

Astruc, R., Ebguy, J-D. (2018). *Les valeurs dans le roman*. Paris, Rki Press.

Bachelard, G. (1989 [1957]). *La poétique de l'espace* (4^e édition « Quadrige »). Paris, PUF.

Gauvin, L. (2009). Introduction. D'une langue l'autre : La surconscience linguistique de l'écrivain francophone. Dans Lise Gauvin (éd.), *L'écrivain francophone à la croisée des langues : Entretiens*, (pp. 5-15). Paris, Karthala. <https://doi-org.janus.bis-sorbonne.fr/10.3917/kart.undef.2009.02.0005> [dernier accès le 11/04/2024].

Gauvin, L. (2000). *Langagement, l'écrivain et la langue au Québec*. Montréal, Boréal.

Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris, Editions du Seuil.

Hamon, P. (1984). *Texte et idéologie*. Paris, PUF.

Jouve, V. (2001). *Poétique des valeurs*. Paris, PUF.

Larangé, D. S. (2018). Programmation des valeurs dans les univers romanesques. Perspective théorét(h)ique. Dans Astruc, R., Ebguy, J-D. (dir.), *Les valeurs dans le roman*, (pp. 55-72). Paris, Rki Press.

Maingueneau, D. (2004). Chapitre 13. Un positionnement dans l'interlangue. Dans D. Maingueneau, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, (pp. 139-150). Paris, Armand Colin.

Articles théoriques

Alexis, J. S. ([1957] 2020). « Où va le roman ? » *Boutures*, 1(1), pages 33-41. <https://shorturl.at/btw17> [dernier accès le 08/04/2024].

Duchet, Claude (1979) « Positions et perspectives », réédition sur le site des ressources Socius, <http://ressources-socius.info/index.php/reeditions/18-reeditions-d-articles/182-positionset-perspectives> [dernier accès le 20/02/2024].

Duchet, Claude (1971) « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, « *Littérature, idéologies, société* », n°1, pages 5-14. https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1971_num_1_1_2495 [dernier accès le 25/02/2024].

Popovic, P. (2011). La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir. *PRATIQUES*, n° 151/152, pages 7-38. <https://doi.org/10.4000/pratiques.1762> [dernier accès le 07/06/2024].

Robin, R. (1984). Le discours social et ses usages. *Cahiers de recherche sociologique*, 2(1), pages 5–17. <https://doi.org/10.7202/1001976ar> [dernier accès le 03/02/2024].

Dictionnaire

Restituer. (2019). *Dictionnaire de l'Académie française* (9^e édition). <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9D3041> [dernier accès le 25/05/2024].

Mémoires et Thèses

Bonniol-Testa, C. (2023). *L'écriture du corps féminin à l'épreuve de la maladie. Approche comparée (français-espagnol) de quatre écrits contemporains à la 1^{ère} personne* [Mémoire de master, Sorbonne Université & Universidad Complutense de Madrid]. <https://www.ucm.es/master-hispanofrances/file/tfm-mlfa-bonniol-testa?ver> [dernier accès le 26/01/2024].

Govain, R. (2022). *La question linguistique haïtienne : histoire, usages et description* [Mémoire de synthèse HDR, Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis]. <https://theses.hal.science/tel-03759276> [dernier accès le 25/04/2024].

Grotwoska-Delin, E. (2014). *Discours romanesque, théorie littéraire et théorie du monde dans l'œuvre d'Édouard Glissant et d'Ernesto Sábato* [Thèse de doctorat, Université des Antilles et de la Guyane]. <https://theses.fr/2014AGUY0742> [dernier accès le 04/02/2024].

Lambert, M-A. (2021). *Discours sociaux et aliénation dans deux romans de Gary Victor* [Mémoire de master, Université de Montréal]. POPYRUS : <https://doi.org/1866/6087> [dernier accès le 05/02/2024].

Entretien

Maison Française d'Oxford. (2023, 27 février). *Choix Goncourt UK : Makenzy Orcel for 'Une somme humaine'* [vidéo]. Youtube. <https://www.youtube.com/live/mj5ItovKHGI?si=yayittDa0MofwUD6> [dernier accès le 08-05-2024]

Notes de cours

Lahens, Y. (2019, 1^{er} avril-3 juin). *Haïti autrement* [vidéo]. Collège de France. <https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/cours/haiti-autrement> [dernier accès le 07/06/2024]

Divers

Alexis, J. S. (2023). *Compère Général Soleil*. Port-au-Prince, C3 Editions.

Alma, A. F., Dieulermesson, P. F., « (dir.). » (2023). Corps et Politique, *Legs et Littérature*, n° 21.

Artaud, A. (2011, 21 mai). *La recherche de la Fécalité* [vidéo]. Youtube. <https://youtu.be/C3IMGhWfo-A?si=LSAtaZyfrSPuNRGe> [dernier accès le 25/05/2024]

Cénat, J. M. et Al. (2017). Psychopathologie de la mort et de la survivance en Haïti. Le séisme et la culture comme analyseurs. *Psychothérapies*, 37 (1), pages 7-17. DOI 10.3917/psys.171.0007 [dernier accès le 03/06/2024]

Haïti Inter (2021, 26 mars). L'hymne à la liberté d'Antoine Dupré. Haïti Inter. <https://www.haitiinter.com/lhymne-a-la-liberte-dantoine-dupre/> [dernier accès le 08/06/2024]

Hoffmann, L.-F. ([1995] 2013). *Histoire littéraire de la francophonie. Littérature d'Haïti*. Vanves, EDICEF/AUPELP. <http://dx.doi.org/doi:10.1522/030607995> [dernier accès le 08/04/2024]

Laroche, M. (2002). *Mythologie haïtienne*. Québec, GRELCA. http://classiques.uqac.ca/contemporains/laroche_maximilien/mythologie_haitienne/mythologie_haitienne.pdf [dernier accès, le 09/04/2024].

Paul, F. (2023). Une somme humaine, Makenzy Orcel. *Legs et Littérature*, n° 21, pages 241-243.

Regulus, S. (2010). Le vodou haïtien : patrimonialité et enjeux. Dans André Charbonneau et Laurier Turgeon (dir.), *Patrimoine et Identités en Amérique française*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, pages 189-210. <https://shorturl.at/oWfB6> [dernier accès le 07/06/2024].

Saint-Éloi, R. (2009). La littérature haïtienne et ses espaces éclatés. *Québec français*, n° 154, pages 90–93. <https://id.erudit.org/iderudit/1824ac> [dernier accès le 08/04/2024].

Springora, V. (2020). *Le Consentement*. Paris, Grasset.