

Titel/Title: L'esthétique du débordement et le débordement de l'esthétique: la violence dans l'oeuvre de Lyonel Trouillot

Autor*innen/Author(s): Julia Borst

Veröffentlichungsversion/Published version: Postprint

Publikationsform/Type of publication: Artikel/Aufsatz

Empfohlene Zitierung/Recommended citation:

Borst, J. (2012). L'esthétique du débordement et le débordement de l'esthétique: la violence dans l'oeuvre de Lyonel Trouillot. *The French Review* 86(2), 282-295.
doi:10.1353/tfr.2012.0076.

Verfügbar unter/Available at:

(wenn vorhanden, bitte den DOI angeben/please provide the DOI if available)

<https://doi.org/10.1353/tfr.2012.0076>

Zusätzliche Informationen/Additional information:

Copyright © 2012 Johns Hopkins University Press . This article first appeared in *The French Review* 86:2 2012, pp. 282-295. Reprinted with permission by Johns Hopkins University Press.

Author Contact: borst@uni-bremen.de

L’Esthétique du débordement et le débordement de l’esthétique: la violence dans l’œuvre de Lyonel Trouillot

par Julia Borst

Lyonel Trouillot: ‘parler du pays’ et écrire la violence

Un dessin réalisé lors d’un concours pour les enfants de Cité Soleil organisé en 2006 sur le sujet “Site Solèy... Demen” – montrant des hommes dont l’un attaque les autres avec une sorte de mitrailleuse sur l’arrière-plan d’une maison et d’un pneu en flammes – est illustré par les mots suivants:

Les armes dessinées ici sont pour la plupart des armes fumantes ou qui crachent des balles. [...] ces armes [...] semblent être les sauvages accessoires de scènes vécues. Elles tiennent du souvenir, on ne va pas les imaginer comme on n’imagine pas cet homme couché avec [...] une fontaine de sang montant de son ventre ou une ligne de feu lui brûlant les viscères. [...] les armes qu’on voit ici sont des armes qui ont servi, [...] artefacts de l’horreur. (Trouillot, “Arc-en-ciel” 40)

Plusieurs dessins du concours ont été rassemblés dans un volume intitulé *Un arc-en-ciel pour Cité Soleil: Site Solèy... Demen* publié à Port-au-Prince et dirigé par l’écrivain haïtien Lyonel Trouillot qui, en collaboration avec ses amis de l’Atelier Jeudi soir, les a complétés par de petits textes¹. Un des auteurs contemporains les plus connus de son pays, Trouillot a publié des romans et de la poésie en français et en créole. Les sentiments exprimés dans *Un arc-en-ciel pour Cité Soleil: Site Solèy... Demen* se retrouvent dans un de ses romans, *Rue des pas perdus*, où il écrit qu’il “y a

des choses qu'on ne peut pas imaginer, inventer comme ça pour la gloire, pardon, pour l'horreur, des souvenirs qui font mal aux yeux" (51), une idée qu'il reprend dans une interview inédite réalisée en 2009 où il confirme qu'il n'a jamais inventé une anecdote de violence (cf. Trouillot, "Interview"). Par ces propos, il met en relief que la réalité dans son pays lui sert de modèle pour ses romans qui, à peu d'exceptions, se distinguent en focalisant sur l'actualité haïtienne. Il constate qu'il souhaite "parler du pays" (Flamerion), c'est-à-dire montrer les multiples aspects du réel haïtien. En même temps, Lyonel Trouillot rejette nettement un nouvel exotisme néo-colonial de la violence, que le lecteur occidental pourrait croire découvrir dans ses textes, en insistant sur le fait qu'il ne vise point à remplacer des cacaotiers par des cadavres (cf. Djebar et Trouillot 37).

Quoiqu'il attire l'attention sur le fait que la violence n'est qu'un élément de la réalité en Haïti, en tant que lecteur attentif de ses textes, on ne peut ne pas y remarquer la prépondérance de ce phénomène, ce que Pessini constate également:

La violence [...] en Haïti ne pouvait être ignorée de sa littérature. L'occurrence [sic] du thème distingue [...] la littérature haïtienne de ses consœurs antillaises de langue française. Peu importe qu'il soit [...] du 'dedans' ou du 'dehors', chaque écrivain a contribué [...] non seulement à la dénonciation de cette plaie endémique mais aussi à sa représentation dans le discours littéraire. (117-18)

Quant à l'œuvre de Trouillot, elle ajoute que cette "société en mal de vivre est aussi au centre des romans de Lyonel Trouillot qui [...] interpelle constamment [...] des personnages qui tentent de survivre dans un milieu où l'humain est nié" (120). Dans *Rue des pas perdus* (1996), trois narrateurs témoignent d'une nuit où la violence

dépasse toutes les limites. Ce roman présente une synthèse de diverses confrontations qui se sont déroulées depuis les années quatre-vingts du XX^{ème} siècle et ses protagonistes plongent dans une apocalypse moderne dont ils font l’inventaire².

Lyonel Trouillot a recours à la question de la “violence du milieu” (Pessini 131) dans *Les enfants des héros* (2002) et fait vivre la fuite de deux adolescents parricides. Après avoir témoigné de l’humiliation du père considéré par eux comme omnipotent et avoir démasqué le mythe de son apparente invincibilité, ils l’attaquent. Le texte narre leur errance délirante dans l’espace urbain de Port-au-Prince tout en semant des doutes à propos de leur culpabilité. Dans *Bicentenaire* (2004), l’écrivain donne une réponse immédiate aux événements qui ont mené à la deuxième chute d’Aristide. Deux frères sont au centre de ce texte qui décrit une manifestation estudiantine réprimée violemment: l’un mourra en défendant son idéal, l’autre tuera, car le monde de son enfance s’est depuis longtemps transformé en univers de crack et de Glocks. Trouillot reprend l’actualité haïtienne dans *Yanvalou pour Charlie* (2009), où la vie aisée du protagoniste Mathurin percute le destin de l’adolescent Charlie, qui le connaît par les récits de sa mère. Mathurin le suit dans les bas-fonds de la ville et y découvre une réalité impitoyable qui lui était inconnue, car il avait vécu jusqu’à ce jour dans un cocon d’ignorance. L’apparition de Charlie et sa mort bouleversent son univers en le forçant d’ouvrir les yeux sur ce qui l’entoure. Il est évident que la violence – et particulièrement la violence dans l’espace urbain – n’est pas seulement un sujet parmi d’autres dans la fiction de Trouillot, elle y joue un rôle majeur.

Si l’on contemple l’histoire d’Haïti, il ne semble point surprenant que de nombreux auteurs haïtiens ont eu recours au sujet de la violence, les exemples les plus connus étant probablement *Gouverneurs de la rosée* (1944) de Jacques Roumain et *Compère Général Soleil* (1955) de Jacques-Stephen Alexis ou également des textes se

référant à l'expérience de la dictature (p.ex. Gérard Étienne, Louis-Philippe Dalembert, Kettly Mars), ce qui place Trouillot dans une longue tradition d'écriture. Néanmoins, celui-ci ne se limite pas à faire un inventaire d'atrocités, mais il va plus loin en inscrivant le phénomène dans sa stratégie narrative. Certes, il faut se poser la question jusqu'à quel point l'esthétique peut fixer son attention sur le sujet de la violence sans que le lecteur recule de dégoût devant le texte. Cette analyse essaiera de donner une réponse en focalisant sur les rapports entre l'esthétique extraordinaire de Trouillot et la violence en tant que thème dans son roman *Rue des pas perdus*. D'abord, un concept de violence sera élaboré qui servira à examiner comment l'écrivain emploie une "esthétique du débordement" par laquelle il essaie de capter un phénomène démesuré et virulent. Ensuite, l'étude analysera comment ces débordements au niveau de la représentation s'inscrivent dans la structure du roman même, avant que la question de savoir quel effet une telle esthétique pourrait produire soit finalement posée³.

Qu'est-ce que la (nouvelle) violence?

Même si la fameuse définition de la violence structurelle (cf. p.ex. Galtung) a fait dépasser une notion purement physique de la violence et bien que la sociologie constate qu'il s'agit d'un phénomène très complexe et hétérogène (cf. Wieviorka 11; Imbusch, "Moderne" 21), cette étude favorise une conception qui souligne la référence au corps, soit la corporéité du phénomène. Selon von Trotha, le père fondateur d'une "authentique sociologie de la violence" qui préfère se pencher sur le fonctionnement de la violence au lieu de s'occuper des motifs et des causes, la violence consiste toujours en l'action d'"infliger" et de "subir", les deux actes ayant en premier lieu le corps comme objet (cf. 20-21, 26). Reemtsma ainsi qu' Imbusch

reprennent cette idée en affirmant que c'est de la vulnérabilité du corps que le pouvoir et la force de la violence résultent (cf. Reemtsma 104, 125; Imbusch, "Concept" 23). Une telle définition met en relief trois éléments qui s'avéreront cruciaux dans l'analyse qui suivra: c'est le rôle central du corps, le côté communicatif de la violence et son impact sur l'observateur / le lecteur. Comme nous le verrons, les actes de violence décrits par Trouillot dans son œuvre reflètent cette conception.

Dans sa fiction, l'écrivain a en même temps recours à ce que Koonings et Kruijt appellent la "nouvelle violence":

'new violence' is socially or politically organized to wield coercion by evading or undermining the legitimate violence monopoly of formally democratic states. This implies the permanent 'uneasy coexistence' of the legal democratic order and the new violence in a parallel logic that is at the same time antagonistic and complementary in present-day Latin America [...]. ("Armed Actors" 8-9)

Cette "nouvelle violence" ne se caractérise pas seulement par des tensions permanentes entre un État dont le monopole de la force s'est écroulé et des acteurs essayant d'envahir ces lacunes de pouvoir et ne reculant point devant l'emploi de la violence. Elle se distingue, en outre, par la multiplicité de ses acteurs, ses formes et ses manifestations, ce qui fait ressortir son caractère plus arbitraire, omniprésent et autotélique⁴. Lors du processus de démocratisation en Amérique Latine, elle a remplacé la violence d'État exercée par les régimes répressifs des années soixante, soixante-dix et quatre-vingts (cf. Koonings et Kruijt, "Armed Actors" 7-8).

Bien que Koonings et Kruijt parlent avant tout du continent latino-américain, un développement similaire peut être identifié en Haïti dans les décennies qui suivent la chute de la dictature, car après la fuite de Jean-Claude Duvalier – généralement connu sous le nom de Baby Doc – le milieu politique haïtien a fait preuve d’instabilité, la pauvreté s’est accrue considérablement et la violence a proliféré (cf. p.ex. Dupuy; Gilles). Dans un tel contexte, les deux auteurs identifient une culture de violence, d’hostilité, de désintégration et de désolation, ce qui crée un contexte de marginalité et d’exclusion sociale entraînant de nouveau une atmosphère de violence et de peur. Ils parlent d’une atmosphère d’‘insécurité civile’ qui frappe les habitants des quartiers stigmatisés et informels qui sont confrontés à leur statut de “citoyens inférieurs”, mais qui affecte en même temps les classes moyenne et supérieure (cf. Koonings et Kruijt, “Epilogue” 138-39).

L’esthétique du débordement: la nouvelle violence dans l’œuvre de Trouillot

Or, les textes de Trouillot se lisent comme un inventaire de cette nouvelle violence. Ses œuvres abordent le sujet de la fragmentation de l’espace urbain où des citoyens ‘de seconde classe’ ont recours à des actes violents comme dans *Les enfants des héros* ou *Yanvalou pour Charlie*. En outre, une ambiance d’insécurité caractérisée par une violence omniprésente est créée, ce qui est particulièrement le cas dans *Rue des pas perdus* et *Bicentenaire*. Différents acteurs armés s’attaquent, on y trouve des gangs, des cohortes, des soldats et des brigades. Toute la ville est affectée par cette situation, même les apparents îlots de sécurité sont vite démasqués.

Il est évident que l’écrivain se sert de ce sujet sur le niveau thématique et c’est la raison pour laquelle notre analyse ne vise pas seulement à prouver sa présence, mais se dédie à l’étude de l’esthétique par laquelle l’écrivain traite cette nouvelle

violence narrativement. Selon notre hypothèse, Trouillot, en essayant de maîtriser ce phénomène, se sert du concept de l' "esthétique du débordement". Par cela, cette analyse signale les procédés narratifs qui font passer cette nouvelle violence dans les images littéraires. Celles-ci outrepassent la limite du supportable, tout en s'appropriant le caractère démesuré et débordant de la violence représentée. Par "esthétique" l'analyse présente n'entend cependant point "une conception particulière du beau" ("Esthétique") comme l'indique l'usage du langage courant, mais les stratégies dont l'auteur se sert pour influencer la manière dont le lecteur perçoit le monde fictif et pour traduire l'expérience violente en expérience littéraire (p.ex. Wolf). Pour illustrer cette esthétique du débordement, l'étude examinera d'un côté la description des cadavres et, de l'autre, la dissolution spatiale du paysage urbain.

Si l'on inspecte la représentation des corps morts dans *Rue des pas perdus*, on ne tardera pas à constater que ces descriptions les réduisent à leur corporéité, ce qui les déshumanise. D'un ton assez neutre, les narrateurs évoquent des atrocités comme des cadavres déchirés en morceaux ou jetés dans les marécages comme de vulgaires déchets. Mais ce maniement méprisant des dépouilles mortelles des victimes n'est pas le seul symptôme d'une représentation extrême de cette déshumanisation⁵, Trouillot esquisse en même temps des tableaux surréels qui ne décrivent pas seulement des cadavres, mais qui, pour ainsi dire, les visualisent, ressemblant à des *natures mortes* (au sens littéral du mot) de la violence dont témoignent des instantanés de la violence inscrits dans le texte comme le suivant:

De la gueule du canon tonnait une horrible musique concrète, des morceaux de chair s'accrochaient aux murs, les corps qu'on empilait dans les camions prenaient des formes nouvelles, une épaule arrachée faisait bretelle avec un

crâne, pour la première fois sans doute des étrangers se rencontraient, se serraient passionnément, [...] amitiés *post mortem*, agonie partagée comme s'ils avaient vécu ensemble [...]. (Trouillot, "Rue" 53, mise en relief par Trouillot)

On assiste ici à un spectacle abominable niant toute humanité à ces cadavres empilés qui sont réduits à des tas de chair. La puissance de cette image est encore renforcée par le fait que la déshumanisation des deux corps est accompagnée d'une ré-humanisation: ils s'embrassent comme des amis ou des amants. Une telle description vise à choquer le lecteur au-delà du soutenable, toute comme la représentation de cette bête humaine morte décrite dans un autre épisode, "entremêlement" d'un porc et d'une dépouille humaine mettant à nu la condition de créature de la victime (101).

Un effet semblable est obtenu par les énumérations fragmentaires dans lesquelles des personnages sont nommés à côté d'objets détruits. De même que l'acte violent réduit l'homme à un corps destructible, le discours narratif réduit la victime à un objet, énuméré dans le même souffle que des choses brisées: "en quelques minutes ils avaient tout détruit, les registres, les photos, la vieille porte en bois, les verrous, [...] les placards, le veilleur de nuit" (52).

Il est intéressant de noter que là où le texte offre une telle représentation du corps mort, il refuse l'assistance à l'acte même. Seul le résultat de la violence est mis en parole, confrontant impitoyablement le lecteur à la brutalité et à l'irrévocabilité de la mort. Même si le langage ne sait pas décrire l'expérience de la douleur lors de l'acte violent (cf. Trotha 26, 29), ses traces persistent dans les cadavres omniprésents dans le texte. La maquerelle déclare que ceux qui ont dû assister à un tel spectacle ont perdu leur innocence et "ne seront jamais plus ces enfants disponibles qui vont en

groupe au cinéma voir de beaux films d'amour" (Trouillot, "Rue" 59). Mais elle ne parle point exclusivement de ses filles, au contraire, par ces mots elle s'adresse également au lecteur qui, contrairement au visionnement d'un film, ne pourra pas fermer les yeux lors des scènes cruelles sans interrompre le cours de sa lecture.

Dans la fiction de Trouillot, de telles scènes paraissent normales tel que la maquerelle le constate: "personne ne s'arrête pour la beauté ou l'horreur du spectacle" (100). Cependant, en transposant la violence en discours narratif, Trouillot réussit à élaborer une "esthétique de la violence" qui ne permet plus au lecteur d'ignorer toutes ces abominations et qui lui fait franchir les limites de l'horreur.

De surcroît, la violence dissout les structures spatiales de la fiction de Trouillot et transforme le paysage urbain en espace fragmentaire (cf. Borst, "Spaces"). Dans son modèle spatial, de Certeau fait la différence entre "lieu" en tant que constellation de points dans un système géométrique et "espace" en tant que "*lieu pratique*" (173, mise en relief par Certeau), c'est-à-dire résultat d'activités dans l'espace (cf. 172-74). Pour cette raison, il souligne le rôle du "piéton" dont l'expérience urbaine est opposée au contrôle stratégique d'en haut et qui parcourt la ville, tout en construisant l'espace urbain par son mouvement (cf. 141). Dans *Rue des pas perdus*, les mouvements des personnages qui traversent l'agglomération de Port-au-Prince révèlent un paysage urbain complexe et chaotique. C'est surtout grâce à l'errance du chauffeur que Lyonel Trouillot transforme la démarche tranquille du "piéton" en fuite délirante et crée un nouveau marcheur affolé qui traverse un espace structuré par la violence et exposant l'individu sans défense à l'apocalypse.

Bien que la ville apparaisse d'abord comme espace fragmenté qui est divisé en scène de la violence d'une part et en havre de sécurité d'autre part, il ressort vite que la violence ne peut pas être limitée à certaines enclaves, mais dépasse plutôt toute

limite spatiale: “être hors de la violence” se révèle illusoire. Même si les protagonistes de la séquence narrative de l’employé constatent que n’était “réelle que cette horreur à laquelle nous n’avions participé que par ouï-dire” (Trouillot, “Rue” 77), ils n’arrivent plus à ignorer les atrocités qui ont lieu partout autour d’eux, vu que les résumés sanguinaires de Gérard – l’ami dans la maison duquel ils passent la nuit – ramènent la violence constamment dans leur conscience.

Par conséquent, à travers les mouvements narratifs, la violence dépasse toute limite et elle finit par être le seul point de référence dans un univers fictif en crise où la ville est transformée en topographie de violence. De même que les cadavres jetés dans les rues qui ont été analysés ci-dessus semblent structurer le paysage urbain, la dé-construction de l’espace urbain renforce les images et les métaphores violentes dans *Rue des pas perdus* et contribue à transformer la ville en espace de violence⁶.

Or, la description déshumanisante des corps humains ainsi que la construction de l’espace urbain en tant que topographie de la violence représentent des éléments qui nous provoquent: l’être humain est dégradé et n’est que corps et détritrus d’un côté; le débordement spatial des actes violents ébranle la foi en l’existence de lieux sûrs de l’autre. C’est cette provocation, cet excès et cette démesure au niveau de la représentation que le concept de l’esthétique du débordement veut décrire. Celle-ci reflète la force destructrice de la violence qui détruit les corps jusqu’à ce qu’ils perdent tout trait humain et se transforment en matière morte, et qui anéantit la structure spatiale. Toutefois, la violence décompose également la texture narrative, ce que nous allons voir dans ce qui suit.

Le débordement de l'esthétique: la désintégration du texte et la crise de la narration

L'analyse a constaté que Trouillot fait un tableau riche en détails de l'expérience de la nouvelle violence vécue par ses protagonistes. Pourtant, il ne se contente pas de faire l'inventaire des cruautés sur le plan descriptif. S'il l'avait fait, on pourrait lui reprocher de favoriser cette fascination interdite que, selon Sofsky, le spectateur pourrait éprouver pour une telle orgie de violence (cf. 105). Trouillot, en revanche, reporte le débordement de la représentation au niveau de la structure narrative. Il met en relief la fonction poétique du texte en adoptant des stratégies par lesquelles il crée une structure narrative qui ne véhicule pas la violence seulement à travers des images, mais dans laquelle la violence et l'esthétique du débordement s'inscrivent directement. Pour cette raison l'étude présente parle d'un "débordement de l'esthétique", se manifestant dans la structure du texte. Deux stratégies dans *Rue des pas perdus* aideront à illustrer ce raisonnement: il s'agit, d'une part, du phénomène du texte découpé et mutilé qui se transforme en "corps textuel" attaqué par la violence et, d'autre part, d'une crise de la narration.

D'abord, Cordova constate que les soi-disants récits-romans de la littérature haïtienne contemporaine consistent en "clips" narratifs, caractérisés par une alternance de voix, une chronologie non-linéaire et une polysémie imaginaire, qui marginalisent le narrateur central et attirent l'attention sur le non-dit (cf. 491-92). Elle qualifie une telle (dés-)organisation du récit d'écriture palimpsestique, aspirant à enraciner "une polyvocalité textuelle qui donne voix aux passés sous silence" (479). Tandis que Cordova veut faire allusion au fait qu'une telle écriture donne une voix aux silences et que les récits-romans "mémorisent la collectivité d'histoires" (497),

cette analyse interprète la narration fragmentaire en tant que symptôme d'une écriture de la violence qui mène à la désintégration de la structure textuelle.

Vus sous cette optique, les récits désorganisés sous forme d'épisodes, qui tournent en mouvements circulaires autour de l'événement initiateur de la violence, ressemblent à ces corps découpés qui se trouvent partout dans *Rue des pas perdus*. Ce n'est pas une narration cohérente qui y prédomine, mais il s'agit d'une composition de fragments narratifs.⁷ Ces "clips" sont enfilés de manière aléatoire et forment un ensemble de la même façon que les dépouilles de la "bête humaine":

Le corps n'avait ni cou, ni tête, ni bras. On l'avait tranché juste au-dessus du nombril. [...] le bout de torse maigre se perdait dans le ventre d'un gros porc qu'on avait ouvert de toute sa largeur. L'homme et le porc ne faisaient qu'un [...]. Une seule et même chair, une vraie bête humaine [...]. Une charogne en double. (Trouillot, "Rue" 101)

Tout comme ces deux corps morts sont réunis par l'acte violent, c'est la violence qui tient ensemble les fragments narratifs. La structure narrative imitant ces images évocatrices des cadavres, le motif du corps découpé recomposé au niveau du contenu est repris au niveau de la forme. En effet le récit de la violence ébranle la structure du texte et mène à une désintégration du roman en chapitres courts, fragmentaires et non-linéaires qui font penser à des membres coupés et arrachés.

Cependant, la fragmentation de la narration permet de parler non seulement d'un texte découpé et déchiré, mais en même temps d'un texte mutilé. Ce concept fait allusion aux lacunes textuelles qui dissimulent certains événements au lecteur. La plupart du temps, celui-ci est exclu de l'acte de violence, ce qui ne lui permet que

d'observer la dépouille ou de s'imaginer les horreurs sur lesquelles le texte n'insiste pas, mais dont on trouve des traces partout:

la plupart [des filles, J.B.] sont sorties, [...] Jeanine [...] a distribué aux autres des couteaux de cuisine, [...] des rasoirs sales. Elles ne sont revenues qu'après le lever du soleil avec une fatigue de dernière nuit des trois jours gras, la Jeanine elle n'avait pas la force de monter dans sa chambre, elle s'est couchée au pied de l'escalier, [...] elle riait dans son sommeil, il y avait du sang sur ses mains, sur sa robe, dans son rire [...]. (83)

Vu les rapports de massacres et de brutalités évoqués dans d'autres passages, la tenancière de maison close cède cette lacune dans la narration à la fantaisie du lecteur. Même si l'acte de violence n'est pas fréquemment décrit dans le texte, les cadavres dispersés partout en témoignent et les traces de la violence y persistent. Ces "épisodes fantômes" qui, analogues aux douleurs fantômes, ne sont pas là, mais se cachent entre les lignes et qui, pour cela, sont présents en tant que traces malgré leur absence prouvent à nouveau que la structure reflète des particularités inhérentes à la violence.

Un deuxième symptôme du débordement de l'esthétique est la crise narrative. Dans l'univers littéraire de *Rue des pas perdus*, une narration classique donnant préférence à un seul narrateur qui relate les événements de façon linéaire a été remplacée par une nouvelle structure. En échange, Trouillot se sert des trois voix narratives qui racontent à tour de rôle, cependant sans ordre apparent, la nuit de l'horreur. Quant à l'emploi d'une multiplication de la voix narrative, Trouillot explique dans une interview:

Ce qui m’importait, c’était de construire des voix et de donner à entendre [...] une réalité haïtienne confuse et complexe, qu’on ne saurait saisir par la seule analyse. [...] chaque voix parle depuis un lieu, depuis une individualité singulière. Cela permet de porter au langage une violence sociale et politique dont le territoire déborde celui des simples faits: une violence qui se diffracte sur un ensemble de vies. Pour la mise en fiction de la situation que nous vivons depuis une décennie, il me fallait des voix très différentes [...]. (Touam Bona)

Dans son refuge, l’employé ne vit la violence que par l’intermédiaire de son ami ce qui provoque parmi les personnes présentes la sensation d’être “dedans sans être dedans” (Trouillot, “Rue” 79). Tout en n’étant pas en danger physique, elles doivent supporter le massacre qui se déroule dans la ville. La maquerelle – plutôt témoin indirect, car elle extrait ses informations des rapports de ses filles – dresse le bilan d’une “épuisante histoire de violence et de pauvreté” (139) et formule de sévères critiques contre une société où il y a “toujours eu des histoires de sang” (136). Seul Ducarmel Désiré fait dans sa propre chair l’expérience de la violence: il est mutilé et erre dans cette topographie urbaine violente.

Mais la polyphonie des voix ne sert pas uniquement à inclure diverses perspectives sur la réalité haïtienne, elle est aussi le symptôme d’une crise narrative évoquée par un récit de violence. Au niveau de la structure, la violence attaque l’univocité du récit qu’elle décompose en différentes voix qui essaient de se rapprocher du phénomène, mais qui échouent à le capter dans sa totalité. Comme dans le contexte d’une violence débordante les narrateurs perdent haleine, ils se taisent soudainement et la violence brise leurs récits, car ils voient des gens tuer et d’autres

mourir. Ils délirent et fabulent, la texture linguistique se décompose et une narration fluide est remplacée par des parataxes enfilées, ce qu'exemplifie un épisode de la séquence narrative de Ducarmel Désiré:

Et le plouc des corps sous les roues, rue des ... mais qu'est-ce que j'en avais à foutre des noms de rues, j'étais dans les couloirs d'une immense caserne, un labyrinthe de mitrailleuses, ma peur roulait sans destination, faisait pipi, caca, pleurait, se cramponnait aux parois de mon estomac, parlait, chantait, hurlait, *je n'ai pas changé*, tu vas mourir, communiqué, éclatait de rire. (50, mise en relief par Trouillot).

Pessini affirme que le langage imite même le rythme de l'action en l'inscrivant dans la structure de la même façon que dans le cas des images cadavériques: quand le trajet calme du taxi se transforme en fuite affolée lors du déclenchement des événements, le récit trébuche, des "phrases courtes [...] s'entrechoquent" (125):

Rue Cadet-Jérémie j'avais éteint mes phares, et la nuit s'avancait vers moi, épaisse, métallique. Un char! Ils avaient sorti les chars! Marche arrière, bifurque à droite, je savais qu'on tirait, mais je n'entendais pas de coups de feu, seulement cette voix dans ma tête qui disait à mon pied sur l'accélérateur tu vas mourir, je ne veux pas mourir, tu vas mourir, je ne peux pas mourir.
(Trouillot, "Rue" 49-50)

La crise de la narration est renforcée par le type de narrateurs, dans les romans de Trouillot surtout des personnages marginalisés et traumatisés et dans le cas

particulier de *Rue des pas perdus* une vieille tenancière de maison close, un employé raté et un chauffeur qui semble perdre la raison. Pour cette raison, il n'est point surprenant que leur fiabilité narrative soit aussitôt mise en doute. D'un côté, la maquerelle insiste sur le fait qu'il y a "des choses qu'on ne peut pas imaginer" (51). Mais de l'autre, elle se qualifie de radoteuse (118) et de "vieille pute qui ne distingue plus le vrai du faux" (107). Ces doutes sont repris lors de la narration de l'employé:

Avons-nous fait l'amour cette nuit-là? [...] Nous avons fait l'amour cette nuit-là. [...] Notre premier acte avait été de faire l'amour. [...] Pour la première fois nous avons triomphé [...] de cette ville qui, au-dehors, brûlait comme un enfer. [...] Les rues puaiement le sang, la fumée. [...] Les passants parlaient de viols, d'assassinats, de vengeance. [...] Il y avait pourtant, mêlée à tout cela, plus forte que tout cela, l'odeur de jardin [...]. [...] Me souvenir, c'est toujours me mentir. Nous n'avons pas fait l'amour cette nuit-là. [...] Les rues puaiement le sang, la fumée. [...] Des milliers de morts, clamaient des voix. [...] A côté de moi, [...] Laurence perdait son odeur de jardin. [...] Mais les souvenirs se brouillent dans ma mémoire, et j'ignore des deux fins laquelle correspond à la réalité. (132-35)

L'employé insiste nettement sur le fait qu'il est impossible d'être sûr de sa propre mémoire, quand on est confronté à une telle situation de violence débordante.⁸ Cette mise en question de la compétence narrative se trouve en opposition avec le fait que les protagonistes soulignent que, tout de même, ils ne peuvent pas se débarrasser des images dans leur tête. "Toutes les nuits je m'endors avec des torrents de balles dans la tête. Avec des images de fusillade" (141), constate Ducarmel Désiré. Ils sont tous

hantés par ce qu'ils ont vu, ayant "perdu leur innocence" (59). Quant à la fille qui a vu son frère mourir, la maquerelle déplore qu' "elle [la fille, J.B.] voyait la scène [...], sans doute n'avait-elle vu que ça depuis l'événement, tous ses sourires [...] n'avaient été que de grandes simulations" (40). Bien que la tenancière de maison close exprime le souhait d'oublier cette nuit ainsi que ses cadavres et de les remplacer par des souvenirs plus beaux et quoiqu'elle interrompe sa narration par des épisodes plaisants comme celui de Célia et du "saint gourmand" (95-97), elle retombe toujours dans la violence. Celle-ci est réellement, ainsi dit l'employé, devenue "la grande référence de nos vies" (77).

Ces passages dénotent la divergence entre la persistance de l'expérience traumatisante, qui, selon Assmann, ne peut être ni mémorisée ni oubliée (cf. 94), et une "narration défectueuse", vu que cette expérience échappe à la conscience de l'être traumatisé et n'est pas complètement accessible. C'est la raison pour laquelle prédomine une narration en crise qui se révèle incomplète et délirante. Pour s'approcher d'une représentation de l'expérience de la violence, Trouillot décompose la texture narrative et inscrit la violence dans la matérialité du média textuel⁹. De même que la violence détruit l'intégrité de l'être humain, une narration régulière et homogène n'est plus possible. Les narrateurs, victimes de violences, montrent l'impossibilité d'un témoignage structuré et fiable de ce phénomène débordant.

Conclusion: Fiction et violence

En allant au-delà des textes abordant le sujet de la violence et en transformant le texte en violence, Lyonel Trouillot permet au roman de servir d'intermédiaire entre l'expérience de la violence et le lecteur. Sans se limiter à une assimilation purement descriptive du phénomène, il réussit à faire en sorte que la violence s'inscrive dans la

structure du texte et par cela dans l'expérience du lecteur en soulignant le caractère destructeur de la violence. Certes, celle-ci détruit les corps humains et dissout l'intégrité spatiale, mais elle questionne également les récits des narrateurs, anéantit la structure du texte et décompose la narration. En imitant la désintégration et la fragmentation inhérentes à la violence, Trouillot réussit à exprimer à travers le langage un phénomène dont on dit très souvent qu'il n'est pas accessible par les mots. Une telle esthétique soulève automatiquement la question de savoir si par cela Trouillot se fait complice et participe à l'acte de la violence. En effet son discours ne nous encourage pas seulement à réfléchir sur le sujet de la violence, mais nous choque en même temps par le mode de la représentation des faits. Il ne recule point devant les atrocités, mais révèle l'horreur en renonçant à vouloir maîtriser ce qui, par sa nature, est indomptable, ce qui est scandaleux, car une telle représentation de la violence affecte notre foi en la possibilité de contrôler ce phénomène en insistant sur notre culture ou notre soi-disant civilisation. Reemtsma appelle notre attention sur ce fait, quand il remarque que le modernisme occidental a oublié, sinon refoulé, que la violence fait bien partie de la réalité de notre siècle, n'importe où sur le globe (cf. 119, 123).

Par l'emploi de l'esthétique du débordement et du débordement de l'esthétique, le roman *Rue des pas perdus* n'essaie pas de minimiser la violence, mais la laisse éclater de toute sa force sans lui opposer n'importe quelle sorte d'obstacles ou d'entraves, ni au niveau de la représentation, ni au niveau de la structure. Par conséquent, on peut être tenté de répondre par l'affirmative à la question de savoir si l'auteur se fait "complice" de la violence. Pourtant, la complémentarité de l'esthétique du débordement et du débordement de l'esthétique ajoutent une autre dimension à l'écriture de Trouillot qu'il ne faut pas oublier: celle-ci crée une

littérature capable d'ouvrir au-delà de la réalité de tels espaces qui permettent de refléter de façon critique le phénomène de la violence dans la réalité haïtienne et de l'énoncer tout en le dénonçant. En effet la violence textuelle déclenche une prise de conscience non seulement du côté des protagonistes dans quelques cas, mais également du côté du lecteur¹⁰.

Dans une étude sur diverses manifestations de la violence, Imbusch souligne que chaque être humain partage la corporéité de la victime, ce qui contribue à la puissance du phénomène:

The fact that people need not exercise violence, but may always have the choice to do so, is what makes violence so disturbing [...]. [...] its power stems from the elemental vulnerability of the human body. The use of physical violence thus produces effects by itself, it has no cultural preconditions, is universally effective, and does not first have to be understood. ("Concept" 23)

Cependant, les récits de la violence de Trouillot n'affectent pas seulement le lecteur à cause de l'expérience commune de sa propre corporéité. De même, un tel discours bouleversé et décomposé par la violence affecte sa lecture, ce qui lui rappelle la puissance du phénomène. Contrairement à un récit prévenu et moralisant, une telle fiction n'impose pas de jugement préconçu, mais oblige le lecteur à endurer et à découvrir une issue lui-même à travers l'expérience de la lecture.

UNIVERSITÉ DE HAMBOURG, ALLEMAGNE

¹ Lyonel Trouillot, né le 31 décembre 1956 à Port-au-Prince, est un des auteurs contemporains les plus connus de son pays. Contrairement à plusieurs de ses auteurs compatriotes, il habite toujours en Haïti. Son œuvre variée a été publiée en Haïti et en France et a en partie été traduite en anglais. En 2011, il a été parmi les nominés du prix Goncourt pour son roman *La belle amour humaine*.

² Même si N’Zengou-Tayo rapproche la nuit d’apocalypse dans *Rue des pas perdus* des événements en 1991 (cf. 334), l’analyse présente favorise une lecture qui insiste sur la perpétuité du conflit soulignée maintes fois dans le roman et par l’auteur, lui-même, dans une interview où il parle d’une “mise en fiction de la situation que nous vivons depuis une décennie” (Touam Bona).

³ Tandis que les exemples évoqués ici se limiteront au roman *Rue des pas perdus*, les arguments peuvent également être appliqués aux autres textes trouillotiens.

⁴ Notre définition de “violence autotélique” suit la typologie de Reemtsma: “*La violence autotélique vise à la destruction de l’intégrité du corps*, soit-elle létale ou non. Elle ne blesse pas ou ne détruit pas le corps, parce que cela est ‘le résultat’ d’un autre acte de violence. [...] La violence autotélique *ne* détruit *pas* le corps, *parce que cela arrive, mais vise à le détruire*” (116-17, notre traduction, mise en relief par Reemtsma).

⁵ Cf. p.ex. Trouillot, “Rue” 52, 101.

⁶ La dissolution spatiale est également reflétée au niveau temporel, car il s’agit d’une “nuit dont [...] Gérard nous disait qu’elle durait depuis longtemps et ne faisait que commencer” (Trouillot, “Rue” 57). La maquerelle constate également: “Nous habitons une longue nuit [...]. Notre nuit se prolonge, se déroule dans l’indéfini” (16-17). Cette analogie n’est pas surprenante si l’on garde à l’esprit le fait que, dans les

livres de Trouillot, les mêmes conflits semblent se reproduire sans cesse (cf. Borst, “Spaces”).

⁷ Les témoignages des trois narrateurs, qui racontent à tour de rôle les événements de la nuit d’horreur, ne suivent point d’ordre linéaire ou de chronologie, mais se relaient constamment de manière que le roman est divisé en plus de trente chapitres, dont chacun ne comprend que quelques pages, sous forme d’épisodes.

⁸ Il est intéressant de signaler que les doutes se manifestent surtout chez les narrateurs qui ne sont pas des témoins directs et dans les séquences desquels on trouve des instances intermédiaires (dans le cas de l’employé p.ex. les informations rapportées par Gérard).

⁹ Dans *Rue des pas perdus* se trouvent même des méta-réflexions sur cette crise narrative: “tous les mots sont bons pour nommer le flagrant délit de l’homme tueur de l’homme, aucun pourtant ne suffira pour décrire l’averse de sang” (106).

¹⁰ Cf. les concepts élaborés dans Borst; Schäffauer et Michael; Schäffauer; Fendler, Michael et Schäffauer.

Références

Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2007.

Borst, Julia. “Spaces of Violence: the Construction of the Cityscape in Lyonel Trouillot’s Fiction”. *Cityscapes in the Americas and Beyond: Representations of Urban Complexity in Literature and Film*. Dir. Wilfried Raussert et Jens Martin Gurr. Tempe: Bilingual Press, 2011. 117-32.

Certeau, Michel de. *L’invention du quotidien*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1990.

- Cordova, Sarah Davies. "De la littérature haïtienne: travers de mémoire ou allégorie contemporaine". Sourieau et Balutansky 479-99.
- Djebar, Assia, et Lyonel Trouillot. „Postcolonial Passages: Assia Djebar and Lyonel Trouillot“. *PEN America: A Journal for Writers and Readers* 7 (2006): 34-37.
- Dupuy, Alex. *The Prophet and Power: Jean-Bertrand Aristide, the International Community, and Haiti*. Lanham et al.: Rowman & Littlefield, 2007.
- “Esthétique”. Le Nouveau Petit Robert. 1997.
- Fendler, Ute, Joachim Michael et Markus K. Schäffauer. “Kulturen der Gewalt in Afrika und Lateinamerika”. Ébauche de projet. Université de Hambourg et Université de Bayreuth, 2009.
- Flamerion, Thomas. “‘Vivant et capable d’écrire’: interview de Lyonel Trouillot”. *Evene.fr*, mai 2010. URL: <http://www.evene.fr/livres/actualite/haiti-lyonel-trouillot-etonnants-voyageurs-tremblement-terre-2723.php>. 2 décembre 2010.
- Galtung, Johan. “Violence, Peace, and Peace Research”. *Journal of Peace Research* 6.3 (1969): 167-91.
- Gilles, Alain. *État, conflit et violence en Haïti: une étude dans la région de l’Artibonite*. Port-au-Prince: CEDCS, 2008.
- Imbusch, Peter. “The Concept of Violence”. *International Handbook of Violence Research*. Vol. 1. Dir. Wilhelm Heitmeyer et John Hagan. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2003. 13-39.
- - -. *Moderne und Gewalt: Zivilisationstheoretische Perspektiven auf das 20. Jahrhundert*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2005.
- Koonings, Kees, et Dirk Kruijt. “Armed Actors, Organized Violence and State Failure in Latin America: a Survey of Issues and Arguments”. *Armed Actors:*

- Organised Violence and State Failure in Latin America*. Dir. Kees Koonings et Dirk Kruijt. London et al.: Zed Books, 2004. 5-15.
- - -. "Epilogue: Latin America's Urban Duality Revisited". *Fractured Cities: Social Exclusion, Urban Violence and Contested Spaces in Latin America*. Dir. Kees Koonings et Dirk Kruijt. London et al.: Zed Books, 2007. 138-41.
- N'Zengou-Tayo, Marie-José. "The End of the Committed Intellectual: the Case of Lyonel Trouillot". Sourieau et Balutansky 323-43.
- Pessini, Alba. "L'œuvre romanesque de Lyonel Trouillot: la violence dans tous ses états". *Francofonia: Studi e Ricerche Sulle Letterature di Lingua Francese* 25.49 (2005): 115-42.
- Reemtsma, Jan Philipp. *Vertrauen und Gewalt: Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne*. Hamburg: Hamburger Edition, 2008.
- Schäffauer, Markus K., et Joachim Michael, dir. *Ficciones que duelen*. Berlin: LIT, à paraître.
- Schäffauer, Markus K. "Violentografía como trabajo de violencia: desde Pixote a Cidade dos Homens". Simposio: La transformación de la violencia en América Latina: dinámicas del cambio de la violencia en la sociedad y en la literatura. Université de Potsdam, 12 mars 2010. Présentation de conférence.
- Sofsky, Wolfgang. *Traktat über die Gewalt*. Frankfurt am Main: Fischer, 2005.
- Sourieau, Marie-Agnès, et Kathleen M. Balutansky, dir. *Écrire en pays assiégé - Haïti – Writing Under Siege*. Amsterdam et al.: Rodopi, 2004.
- Touam Bona, Dénétem. "'Écrire' Haïti... Frankétienne, Lyonel Trouillot, Gary Victor". *Drôle d'époque* 14 (2004): s. pag. URL: <http://www.revuedroledepoque.com/articles/n14/bona.pdf>. 7 janvier 2011.

- Trotha, Trutz von. "Zur Soziologie der Gewalt". *Soziologie der Gewalt*. Dir. Trutz von Trotha. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997. 9-56.
- Trouillot, Lyonel. *Bicentenaire*. Arles: Actes Sud, 2004.
- - -. Interview personnelle. 15 mai 2009.
- - -. *La belle amour humaine*. Arles: Actes Sud, 2011.
- - -. *Les enfants des héros*. Arles: Actes Sud, 2002.
- - -. *Rue des pas-perdus*. Arles: Actes Sud, 1998.
- - -, dir. *Un arc-en-ciel pour Cité Soleil: Site Solèy... Dèmen*. Port-au-Prince: Guides Panorama Haïti, 2007.
- - -. *Yanvalou pour Charlie*. Arles: Actes Sud, 2009.
- Wieviorka, Michel. *Die Gewalt*. Hamburg: Hamburger Edition, 2006.
- Wolf, Philipp. "Ästhetik/ästhetisch". *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. 4^{ème} éd. Dir. Ansgar Nünning. Weimar: Metzler, 2008. 4-5.