



HAL
open science

D'un exemplaire créateur souterrain : un entretien avec Frankétienne

Jean Jonassaint

► **To cite this version:**

Jean Jonassaint. D'un exemplaire créateur souterrain : un entretien avec Frankétienne. Kathleen M. Balutansky and Marie-Agnès Sourieau. Writing Under Siege: Haitian Literature, 1804-2004, Rodopi, pp.257-283, 2004. hal-04036621

HAL Id: hal-04036621

<https://hal.science/hal-04036621>

Submitted on 3 May 2023

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

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

D'un exemplaire créateur souterrain : un entretien avec Frankétienne

Jean Jonassaint

Résumé : Au cours de cet entretien, Frankétienne s'entretient de sa production littéraire et picturale, principalement dans le contexte de la dictature des Duvalier père et fils. Il décrit comment le climat de répression, la solitude et l'espace restreint auxquels il s'est trouvé acculé ont tout à la fois nourri et libéré sa créativité. Exilé de l'intérieur, Frankétienne reflète dans sa production littéraire et artistique la « nécessité » inéluctable qui l'a poussé à créer en déjouant le pouvoir par de multiples stratégies de marronage.

Summary: In this interview, Frankétienne discusses his literary and pictorial production, mainly in the context of the dictatorships perpetrated by François Duvalier and his son. He describes how the climate of repression, loneliness, and restricted space to which he was subjected both nourished and freed his creativity. Exiled within, Frankétienne's literary and artistic production reflects the inescapable "need" that compelled him to create by signifying against the powers of repression through the many subversive strategies of marronage.

* * *

Le 4 janvier 1987, je rentrais à Port-au-Prince pour la

deuxième fois depuis mon départ d'Haïti en avril 1972. Je n'avais qu'un objectif pour ce court séjour d'une semaine : préparer un numéro de *Dérives* sur Frankétienne qui devait inclure un long entretien avec ce dernier sur sa poétique. Pour une raison obscure, après une première rencontre de plus de deux heures, le soir même de mon arrivée, Frank refusa de poursuivre le dialogue le lendemain comme il avait été convenu. Il me dira quelques années plus tard, révisant avec lui la transcription de notre conversation pour cette publication, qu'il n'était pas prêt à l'époque. Je n'ai osé demander ni pourquoi ni comment pour ne pas courir le risque d'ouvrir quelques vieilles blessures. Quoi qu'il en soit, quinze ans plus tard, ces propos d'alors restent actuels et constituent un premier jalon pour mieux comprendre son itinéraire d'écrivain, de peintre et de citoyen aux prises avec une dictature qui n'en finissait pas. Ces échanges sont aussi un matériau de première main pour mieux lire ses productions d'avant la chute des Duvalier. Il m'est difficile de reconstituer après tant d'années le climat de cette entrevue. Par contre, je me rappelle que d'entrée de jeu, Frankétienne a tenu à affirmer que sa production, picturale ou littéraire, a été conditionnée par le climat de la répression duvaliériste. Autrement dit, précisa-t-il, avec son assurance habituelle : « J'ai été habité par ma création et ceci à cause même de ce climat ». Et il poursuivit : « A l'encontre du point de vue qui voudrait que la répression, la tyrannie, le totalitarisme tuent et détruisent toute motivation créatrice, moi j'ai vécu le phénomène contraire parce que l'écriture a été pour moi une nécessité. J'ai commencé à écrire au moment où pas mal de mes amis, de mes camarades artistes et écrivains, notamment ceux de Haïti Littéraire et de Calfou (Anthony Phelps, Emile Ollivier, Roland Morisseau, Serge Legagneur, Bernard Wah, etc.), avaient été chassés du pays par la dictature de Duvalier, ou choisi eux-mêmes de partir, toujours à cause de ce climat de répression, et je crois que l'écriture a été, pour moi, une façon de vivre ma solitude ».

Jean Jonassaint : *En fait, l'exil est un des thèmes les plus forts dans ta production. Jusqu'à un certain point, presque tous tes livres sont traversés par cette problématique ?*

Frankétienne : C'est vrai, parce que j'ai été, et le terme n'est pas trop fort, j'ai été un exilé de l'intérieur. Je suppose, je suis même certain que l'exil hors du pays doit être douloureux et terrible. Car, même au

pays, tout en bénéficiant de l'espace physique du pays haïtien, j'ai vécu difficilement cette solitude coupé de mes amis, vivant dans un espace tout à fait restreint. Pendant des années, et jusqu'à présent, je n'ai pu participer à quoi que soit, même pas à des mondanités. J'ai vécu complètement replié sur moi-même, et à un moment donné, René Philoctète et moi, nous avons vécu cette solitude ensemble, servant de béquille l'un pour l'autre. Donc, je crois que j'étais un exilé de l'intérieur et ce, pour plusieurs raisons : non seulement pour avoir été coupé de mes amis, mais aussi pour avoir été coupé de ce que j'appelle cette atmosphère, ce climat d'une certaine enfance où j'ignorais (et ça vaut pour presque tous les Haïtiens de mon âge) ce que pouvait être réellement une vraie dictature. On a eu Magloire !... Mais au fond, n'ayons aucune illusion là-dessus, depuis Dessalines le pays a toujours été dirigé par des autocrates, et je crois que c'est important du point de vue qualitatif, de le rappeler. Mais du point de vue quantitatif, quand on pense à cette purge (près de 100.000 personnes disparues ou bien éliminées physiquement, sans compter ceux qui ont laissé le pays), je crois que le régime de Duvalier a porté au paroxysme l'expérience de la dictature qu'a toujours vécue le peuple haïtien depuis 1804.

JJ : *Tu dis que le fait d'avoir été coupé de tes amis à cause de la répression duvalérienne a été un facteur dynamisant dans ta volonté de produire une oeuvre. C'était une sorte de planche de salut, comme dit Roger Dorsinville : Ecrire pour ne pas mourir. Mais tu aurais pu aussi bien écrire sans publier. D'ailleurs, je pense que tu as brûlé ou jeté deux oeuvres, parce qu'il y a aussi des moments où ce n'était pas possible de publier. Tu as peut-être été l'un des rares, sinon le seul au pays, à avoir publié assez régulièrement des oeuvres qui témoignaient de la situation politique haïtienne, ce qui a porté beaucoup de gens à dire : « Frankétienne s'acquitte avec le régime, il a des accointances, voilà pourquoi, il n'est pas inquiété » ou bien « ses oeuvres sont des oeuvres petites-bourgeoises et formalistes, etc. ». Comment as-tu pu négocier avec le pouvoir ? Par exemple, Visa pour la lumière et Lampe-témoin, deux manuscrits que j'ai connus personnellement, qui ont même été annoncés à la sortie d'Ultravocal (1972) ont disparu à jamais de ta bibliographie. Et pendant les quatre années les plus dures de la dictature, tu n'as rien publié, mais tout à coup en 1972 après la mort de Duvalier père, tu sors Ultravocal, une oeuvre maîtresse qui témoigne à sa manière de la répression extrême de la fin des années*

1960. *Tu as dû faire des choix ?*

F : La question comprend plusieurs volets et à ce point de vue-là, je crois que la réponse également comportera plusieurs volets. D'abord, le fait de publier a été une nécessité. Je crois qu'une oeuvre terminée doit être automatiquement publiée. C'est peut-être là mon drame : les conditions de publication en Haïti. Economiquement, il y a un problème : comment faire sortir un livre ? Parce qu'une fois qu'un livre est achevé, moi je ne conçois pas qu'il moisisse ou dorme dans les tiroirs. A l'époque, je bénéficiais de maigres ressources. Le coût du papier n'était pas trop élevé, l'impression d'un livre n'était pas trop chère, je me suis donc arrangé pour faire paraître mes premiers recueils. Je ne rejette pas ces livres, parce que je les considère comme des jalons dans ma production, mais, du point de vue esthétique, pour moi, ils sont réellement faibles.

JJ : *Tu parles de tes cinq premiers recueils ou des quatre premiers ?...*

F : Non, je parle des quatre premiers recueils. C'était une période de tâtonnement où, dévoré de l'intérieur mais coupé des recherches poétiques contemporaines, il était question pour moi de publier. A l'époque, je n'étais pas conscient de la faiblesse de ces livres, car je ne les aurais pas publiés, par honnêteté, par exigence. Je crois que ce qui caractérise un artiste, c'est l'exigence envers lui-même. Mais il faut dire que j'ai été motivé par mes contacts avec les écrivains d'*Haïti Littéraire*. J'avais lu tout ce que Legagneur avaient écrit [notamment les textes de la revue *Semences* (1962)], les recueils de Phelps, [*Eté* (1960), *Présence* (1961), et *Eclats de silence* (1962)], et de Davertige, [*Idem* (1962)]. Je les avais lus attentivement, mais je ne crois pas que cela suffisait pour me donner une idée réelle de la production littéraire. J'emploie le mot « production » de manière consciente. Une fois qu'il y a production, il y a non pas des normes, mais du moins tout un mécanisme qui pourrait même frôler, à certains moments, l'artisanat dans la production artistique, le côté métier. J'avais écrit ces textes, il fallait les publier, d'autant plus que je n'étais pas conscient de leurs limites, de leurs faiblesses. Comme l'édition d'un recueil de 60-70 pages n'était pas trop lourde financièrement, je me suis arrangé pour les faire paraître. C'est ainsi qu'en 1964, j'ai publié deux recueils : *Au Fil du temps* et *La Marche*, et un an après, en 1965, *Vigie de verre* et

Mon côté gauche.

JJ : *Ces livres ont été écrits à quel moment ? Pendant tes rencontres avec les gens d'Haïti Littéraire ou après leur départ ?*

F : Pendant mes rencontres. Disons que j'ai pris le risque d'écrire des paragraphes, et ensuite des paragraphes qui, par éclatements successifs, donnent un poème, donnent quelques poèmes, et c'est progressivement que je vais vivre la création, non seulement comme une nécessité, je dirais intérieure, mais aussi comme un métier avec toutes ses exigences. C'est bien après la parution de ces quatre recueils, que j'ai été « habité par l'écriture ». Parce que je crois que, fondamentalement, on produit à partir du moment où on se sent habité par l'écriture. Mais écrire réclame aussi une connaissance des œuvres antérieures et contemporaines, que l'on s'y réfère pour les dépasser. La littérature réclame non seulement des procédés, mais tout un processus de travail intellectuel, c'est-à-dire la lecture, l'écriture et l'expérience des écrivains qui nous ont précédés, mais aussi des exigences esthétiques vis-à-vis de soi-même, vis-à-vis de l'œuvre, vis-à-vis de la littérature. C'est après ces quatre recueils, au moment de produire *Chevaux de l'avant-jour* (1967), que j'ai commencé à sentir ces exigences esthétiques. Mais malgré tout, *Chevaux de l'avant-jour* reste encore pour moi un texte mineur.

JJ : *Mais un texte mineur qui contient toute l'œuvre à venir, du moins jusqu'en 1987. Dans Chevaux de l'avant-jour, on sent déjà Ultravocal (1972) ou même une pièce comme Kaselezo (1986), c'est le même souffle ou presque, la même poétique où les frontières entre prose et poésie s'annulent. Ce qui m'a beaucoup frappé en relisant Chevaux de l'avant-jour pour préparer l'édition revue et corrigée de 1987, c'est comment l'esthétique de Saint-John Perse a été intégrée dans la problématique haïtienne. C'est le même grand souffle, cette volonté de faire éclater le vers, de faire éclater le texte, et en même temps, il y a quelque chose qui est de l'ordre de la culture populaire haïtienne qu'on va rencontrer continuellement au fil de tes livres, sauf peut-être dans Mûr à crever (1968) où l'oraliture haïtienne n'est pas tout à fait présente, du moins est moins évidente dans la forme de l'expression, pour reprendre la distinction hjelmslévienne.*

F : Cela est juste, parce que, à l'encontre des quatre premiers recueils qui sont fragmentés sous forme de textes poétiques titrés, *Chevaux de l'avant-jour*, c'est un ensemble avec des chants où il y a une unité, une atmosphère poétique propre à l'ensemble de l'œuvre. Mais il y a aussi le fait qu'après le départ des amis d'*Haïti Littéraire*, René Philoctète et moi, ainsi que Jean-Claude Figolé, nous avons beaucoup travaillé théoriquement. C'est à ce moment-là que nous avons même commencé à poser les bases de ce que nous avons jugé bon d'appeler le « Spiralisme ». Donc, il est vrai que *Chevaux de l'avant-jour* marque une rupture du point de vue esthétique, et même du point de vue thématique avec mes premières productions.

Un deuxième volet de ta question : comment j'ai pu, tu as employé l'expression, « négocier avec le régime ? » Je comprends le mot, mais je le récite, car il n'a pas été question de négociations qui impliqueraient soit une compromission ou un compromis. J'ai peut-être, pas consciemment, pris des risques à un moment où toute parole d'artiste était frappée de suspicion. A posteriori, puisque j'ai commencé à publier en 1964, quand j'essaie d'analyser ou de comprendre les facteurs qui ont dû jouer en ma faveur, je trouve que le mot que j'emploie est juste, je suis un *miraculé*. Parce que je me demande si, replacé dans le même contexte de répression sauvage, avec les mêmes risques, mais aussi coupé de certains facteurs qui, maintenant, peuvent jouer en ma faveur, une certaine reconnaissance internationale, j'aurais publié certains livres ?...

JJ : *Mais, tu n'as pas publié des œuvres très compromettantes sous François Duvalier, sauf Mûr à crever qui, selon certaines rumeurs de l'époque, t'avait amené à te cacher quelque temps. Généralement, tu n'as pas été vraiment inquiété sous le régime de François Duvalier ? C'est plutôt sous Jean-Claude, à partir d'Ultravocal, que ton travail devient de plus en plus politique, plus engagé ?*

F : Le livre a paru en 1968, six ou huit mois avant ce qu'on appelle le grand *ratiboisage* de Duvalier. Duvalier a *ratiboisé*, comme on dit, les secteurs progressistes, un grand balayage où pas mal de militants rentrés au pays ont été assassinés, fusillés. On a vécu pratiquement l'angoisse quotidienne. Je ne me suis pas caché, du fait qu'à l'époque, le livre n'a pas été perçu par le pouvoir comme une création subversive, peut-être parce que les gens du pouvoir ne s'étaient pas mis

en tête, et là on est dans le domaine des hypothèses, qu'il pouvait être possible de jouer avec le feu. C'est peut-être pourquoi le livre a été lu tout à fait au premier degré. On s'est arrêté à l'anecdote, on n'a pas pénétré le texte.

JJ : *Il y a peut-être aussi cette inversion dans la problématique de l'invasion qui a sans doute détourné les esprits et porté à lire Mûr à crever dans une optique moins critique. En général, quand on parle d'invasion en Haïti, notamment dans le roman haïtien, et ce depuis le fameux récit de l'invasion de Miragoâne par Hibbert dans Romulus (1908), ce sont des « révolutionnaires » qui essaient de libérer Haïti du tyran au pouvoir. Or, dans Mûr à crever, l'invasion venait justement des ennemis du pays qui voulaient l'occuper, et c'est peut-être ce rappel (sans la nommer explicitement) de l'historique occupation américaine, ou mieux de la menace américaine que rappelle aussi explicitement Chauvet dans Amour publié la même année (1968), qui a sauvé le livre, dans la mesure où l'invasion n'était pas perçue positivement, mais plutôt négativement. Un autre point m'a aussi frappé : la facture formaliste de ce livre. C'est un roman très formel : roman d'un roman, tout à fait gidien jusqu'à un certain point, où la question centrale semble être d'abord comment écrire ? Ce formalisme a peut-être empêché le pouvoir de lire l'ouvrage. D'ailleurs très peu d'Haïtiens l'ont lu.*

F : Je ne sais pas si le pouvoir a lu ou non *Mûr à crever*, mais il y a un ami de l'armée qui m'a rapporté qu'il a vu plusieurs fois le livre sur la table de François Duvalier. Pour revenir sur le contenu du livre, et son aspect formaliste, je suis d'accord avec toi, j'étais fasciné, motivé par les recherches du nouveau roman, par les recherches du groupe *Tel Quel*, les structuralistes. C'était la mode à l'époque. Pour ce qui est du contenu, il y a réellement là-dedans une problématique d'invasion, mais c'est un symbole pour essayer de matérialiser, de rendre présente la menace qui a toujours pesé sur Haïti, d'une intervention de l'impérialisme américain. Cette menace est quotidienne, mais la menace militaire, disons périodiquement, pèse sur le pays, parce que l'Américain a toujours regardé non seulement les Caraïbes, mais en particulier Haïti comme sa chasse gardée.

JJ : *Dans ce sens, Mûr à crever ne véhicule-t-il pas à un certain*

discours duvaliériste ? Duvalier a toujours joué quelque peu sur cette menace d'une invasion américaine : ce refus historique de toute ingérence américaine dans les affaires d'Haïti qui se traduit parfois par un certain anti-américanisme. N'y aurait-il pas une certaine résonance de ce discours duvalérien anti-impérialiste dans Mûr à crever ?

F : Oui, de manière démagogique, Duvalier a joué la carte anti-impérialiste, car il y a toujours eu une collusion entre le régime de Duvalier et l'impérialisme américain. N'oublie pas que pendant longtemps, il y a eu le fait cubain. Et Cuba a été la migraine américaine. Toute la mise en place de la dictature de Duvalier n'a été possible qu'avec l'assentiment et la complicité de l'Américain, et Duvalier a été d'une intelligence suffisamment cynique pour poser des actes forts chaque fois que les Etats-Unis avaient des problèmes ponctuels avec Cuba. Nous pouvons jeter un regard rétrospectif pour voir le premier acte posé par Duvalier en 1960, tout au début de la révolution cubaine, d'abord, il y a eu la grève des professeurs qui a été matée sauvagement : arrestations, assassinats ; puis la grève des étudiants en 1960, qui a été étouffée de manière sauvage en 1961, au moment où Cuba a été perçue comme la menace.

En ce sens, je crois qu'il faut reconnaître un certain sens politique à François Duvalier. Il n'est pas question de le juger moralement. Est-ce que c'était bien ou mal de diriger ainsi un pays, nous avons les résultats : ce fut le désastre. S'il faut juger le régime de Duvalier, il ne faudrait pas que ce jugement éthique nous porte à oublier les ressources qu'il a puisées chez lui en fonction d'une certaine réalité ou conjoncture nationale et internationale. Il ne faut pas nier que l'homme était pourvu d'un certain sens politique, qu'on n'a pas retrouvé chez Jean-Claude, son fils. Lui, c'est l'imbécile, le gaga, mais Duvalier faisant partie de l'élite traditionnelle, a utilisé et a porté à ses extrêmes limites toutes les recettes de la politique traditionnelle des gouvernements anti-populaires de 1804 jusqu'à nos jours. La méthode d'approche de Duvalier a été utilisée et usée jusqu'à l'extrême, et puisque le présent nous intéresse beaucoup plus que le passé, une dictature à la Duvalier n'est plus possible aujourd'hui. Je ne dis pas qu'il soit impossible d'installer dans le pays un régime fort, mais il faudrait que les hommes politiques qui voudraient opter pour un système pareil fassent travailler leurs méninges pour créer autre chose,

parce que Duvalier l'a usé à force d'en avoir abusé. Donc, tout ce que Duvalier a fait à l'époque a été en fonction de la révolution cubaine. Ensuite, comme acte important, il a prolongé son mandat. Après avoir éliminé l'opposition, après avoir étouffé l'opposition des intellectuels, tant du côté des professeurs que des étudiants, il s'est senti plus à l'aise, au cours de l'année 1961, pour prolonger son mandat. Il a organisé des élections bidon au moment où il était question pour le peuple haïtien de réélire des parlementaires. On a été tout à fait étonné de constater que sur les bulletins figurait le nom de François Duvalier comme président, pour une prolongation de mandat de six ans. En 1964, non content de cette prolongation illégale, et même aberrante, il s'est bombardé président à vie. On sait ce que ça a valu au pays. Il y a eu donc une certaine collusion entre le régime de Duvalier et le gouvernement américain de l'époque, et l'impérialisme américain a avalisé la politique de Duvalier, face à la menace castriste. Les Américains ont donné carte blanche à Duvalier pour arrêter, limiter, endiguer la menace communiste. Donc, je ne crois pas que le discours nationaliste de Duvalier puisse être considéré réellement comme un discours populaire qui avait en vue les intérêts des masses haïtiennes, au contraire, Duvalier (et c'est ce qu'il a fait aussi pour le vodou) a battu la grosse caisse autour d'un certain nationalisme de bas étage, pour écraser les masses haïtiennes, pour les exploiter, et détruire chez elles toute velléité de soulèvement, pour étouffer toute contestation.

Donc, quand dans *Mûr à crever*, j'ai posé la problématique de la menace américaine, ce n'était pas une menace contre le duvaliérisme mais contre le peuple haïtien. Car l'intervention américaine, et quelle que soit l'époque, que l'on remonte à 1915, qui a été la matérialisation de cette menace, ou que l'on considère la conjoncture actuelle, l'intervention américaine ne doit pas être envisagée comme une menace vis-à-vis des classes dirigeantes qui ont toujours pactisé avec l'Américain, mais comme une menace vis-à-vis des masses profondes du pays, de la culture du pays haïtien. Duvalier a utilisé le vodou à une double fin : d'abord politiquement de manière démagogique (on ne doit pas commettre l'erreur de confondre le vodou avec le duvaliérisme) ; et ensuite de manière folklorique, alors qu'il est possible, je crois, de trouver à l'intérieur du vodou des lignes évolutives et des potentialités que l'on peut utiliser pour, et en vue, de la libération du peuple : ce que Duvalier n'a pas fait. Soulouque aussi, avant Duvalier, a utilisé systématiquement le vodou, et même un discours outrancièrement

indigéniste simplement pour le *lakou*, la galerie. De plus, je crois que dans *Mûr à crever*, il y a aussi des passages où j'ai posé le problème de la misère du peuple haïtien. Dans ce livre, écrit en 1967-1968, il y a un chapitre où il est question des Haïtiens qui laissent le pays, qui vont travailler là-bas, et du rapatriement des Haïtiens qui, en regardant à bord du bateau la configuration lointaine d'Haïti, dans la brume, ont préféré le suicide. Il y en a qui se sont jetés à la mer, qui ont préféré être dévorés par les requins.

JJ : *Oui ! Etant Port-de-Paisien de naissance, ces pages 54 à 61 sont, pour moi, les plus émouvantes du livre : ce retour forcé au pays natal qui débouche sur le suicide collectif. J'ai tant entendu de ces récits d'horreur dans mon enfance que je ne pourrai jamais lire ces pages sans émotion. Mais, revenons au terme négociation que je voudrais préciser. Ce n'est pas dans le sens où il y aurait eu une négociation entre toi et le pouvoir, plutôt je souhaitais comprendre comment tu as pu résoudre la question centrale dans *Mûr à crever* : comment écrire dans ce pays d'Haïti (ce roman étant d'abord le roman d'un roman) ? Et surtout comment as-tu résolu le conflit entre le politique et le poétique qui guette tout écrivain dans un pays comme Haïti ? Plus simplement, en pensant aux deux manuscrits, *Visa pour la lumière* et *Lampe-témoin*, qui n'ont jamais été publiés, je me demandais pourquoi ? Est-ce pour des raisons esthétiques ou politiques ?*

F : Non, je vais te répondre. Ces livres ont été écrits avant *Ultravocal*. Le problème, le voici : à l'époque, il a été question pour un écrivain non inféodé au régime de s'aménager non seulement un espace d'écriture, du point de vue artistique, mais aussi un espace mental. S'aménager un espace physique, c'est ne pas pactiser avec le régime, c'est le fuir et se refermer, se replier sur soi-même et à l'intérieur de l'écriture dans un espace de marronnage rendu possible par l'utilisation des techniques du nouveau-roman. Et ça a été aussi en partie le cas de René Philoctète, dans sa poésie. Mais la poésie, utilisant les images, facilite le marronnage, alors que dans *Mûr à crever* et *Visa pour la lumière*, l'anecdote elle-même comportait déjà un substrat contestataire et anti-duvaliériste. C'est pourquoi je récusé le mot « négociation ».

JJ : *Pour toi, ce serait plutôt ce qu'on pourrait appeler un recours ou un détour formaliste ?*

F : C'est ça !

JJ : *Il y a un autre aspect de ton œuvre qui m'a beaucoup intéressé, c'est le recours constant à la symbolique. C'est aussi dans ce sens-là que je parlais de négociation : tu essaies de dire la réalité haïtienne de façon à ce que le pouvoir ne puisse pas se dire : « mais il nous attaque carrément !... » Tu parles du présent dans une sorte d'atemporalité....*

F : C'est ce que moi j'appelle le marronnage, qui est une constante dans la culture haïtienne, et particulièrement quand on parle de marronnage au niveau de l'écriture, on ne peut pas ne pas rappeler l'utilisation des symboles. Fondamentalement, dans un espace de marronnage, le langage, l'expression, passe par le biais du marronnage, tant au niveau des mots que des situations qui ne sont pas décrites au premier degré, où il y a un travail à faire de la part du lecteur. L'œuvre n'est pas achevée, il y a une interprétation qui n'est possible qu'à partir d'une réflexion. Or, je me demande s'il y avait, à l'intérieur du régime, des exégètes qui pouvaient, à la limite, me lire. Il y a un fait qu'il faut reconnaître, j'essaie de le formuler après coup, certes. Le régime de Duvalier a fonctionné vis-à-vis de la création avec une certaine ambiguïté. Malgré sa suspicion fondamentale vis-à-vis de la production intellectuelle, de la création artistique – parce qu'à partir du moment où tu produis en dehors du régime, tu es frappé de suspicion – le régime ne croit pas à la vertu de la chose littéraire dans ses potentialités. Duvalier a même dit que ses ennemis, il les attend devant le palais, à la rue des Casernes. Donc, tu peux bien te masturber avec ta poésie, tes images, cela ne l'inquiète pas. Peut-être que cela a joué favorablement aussi à ce moment-là.

JJ : *Oui, mais peut-être qu'il avait raison, parce que je me demande si, jusqu'à ce que tu aies fait ce passage au théâtre, les Haïtiens ont pu lire ton œuvre. Parce que le marronnage impose, comme tu le sais trop bien, un double effort d'interprétation. Dans Ultravocal, par exemple, il y a cette idée de déchiffrement sur laquelle s'ouvre le texte qui revient fort souvent, comme une obsession même du narrateur. D'ailleurs, Vatel retrouve sur son parcours des fragments de journaux couverts de boue où on ne voit pas tout le texte (entre autres aux pages 165-167, 191-192 et 233-234), ou des pages volantes de livres (comme*

aux pages 222-223) qu'il faut donc déchiffrer. Toujours, le déchiffrement est là posé comme passage obligé, mais peu de lecteurs peuvent y arriver, ou y arrivent. Le déclic entre ton œuvre et les Haïtiens s'est fait seulement avec Dézafi (1975) où, pour la première fois, les gens ont dit : « Ah, quel chef-d'œuvre ! », malgré les réserves sur le lexique quelque peu trop recherché pour certains. Cette réception enthousiaste m'avait beaucoup étonné, et continue à me surprendre. Par contre, jusqu'à maintenant, je n'ai pas rencontré beaucoup d'Haïtiens, même parmi les critiques et écrivains, qui aient lu Ultravocal d'un bout à l'autre.

F : Oui, c'est vrai ! Là tu mets le doigt sur la réalité de la production littéraire. Duvalier était conscient du fait que la littérature évolue en Haïti dans un espace réduit. Nous vivons dans un pays de 80 à 85% d'analphabètes. Les gens ne lisent pas, que ce soit en français ou en créole. Aussi, le régime estimait qu'il n'est pas nécessaire de donner de l'importance à un ouvrage littéraire, sauf s'il est écrit au premier degré, où tout est dit de manière claire et précise. Peut-être qu'ils ont dit : « Laissons-les à cet espace de masturbation... ». Au fond, tu produis et l'œuvre retourne à toi-même sans l'impact du public. Il y a une minorité de lecteurs : le livre est tiré à peut-être un millier d'exemplaires, et tu es certain de vendre une centaine d'exemplaires. L'écrivain haïtien, jusqu'à présent, peut-être moins qu'avant, maintenant, est un écrivain sans public. Nous n'avons pas de public. Et c'est là toute la différence entre le théâtre et la production littéraire proprement dite.

JJ : *L'écrivain haïtien étant sans public, alors ce marronnage était finalement gratuit, dans un sens, non ? Si une bonne part de ton travail d'écrivain était d'arriver à une libération de la parole, une libération du peuple haïtien, et qu'en même temps cette parole ne lui parvenait pas, pourquoi avoir continué à écrire et surtout à publier ? Il y a aussi une autre question que je me pose, à savoir si la langue n'a pas été aussi un facteur majeur dans cette non-communication, cette incapacité de lire tes textes. En effet, pourquoi les gens qui ont pu comprendre Dézafi, qui est aussi chiffré, aussi codé, n'ont pas pu comprendre Ultravocal, qui était un peu plus complexe, certes, car moins anecdotique, plus poétique ? Mais, grossièrement, c'est la même démarche esthétique et éthique qui gouverne les deux textes.*

F : D'abord, je ne crois pas avoir produit ces oeuvres pour « libérer, conscientiser ou motiver ». Je n'ai jamais cru qu'une œuvre littéraire pouvait avoir la vertu immédiate de libérer un peuple. Non pas que l'œuvre en elle-même, ou livrée au public, soit gratuite ; il y a quand même un travail qui se fait et qui réclame peut-être à ce moment-là l'utilisation des médias, surtout dans un pays où les gens ne lisent pas, et les autres ne savent pas lire. L'option du marronnage n'est pas gratuite, car elle a été d'abord pour moi, avant d'être une option politique, idéologique, une option esthétique. Peut-être que, de seconde main, le marronnage revêt aussi un aspect idéologique, politique, pour ne pas froisser le pouvoir, du fait que chez nous, avec cette tradition de la répression séculaire, l'Haïtien vous dit : on ne sait jamais. Mais fondamentalement, ce n'était pas une tactique. Je n'ai pas utilisé le marronnage comme moyen de fuir la répression ; peut-être que cela a joué après, mais fondamentalement, le marronnage, je le vis jusqu'à présent encore comme un parti pris esthétique.

JJ : *Et ce parti pris esthétique, tu le maintiens malgré le départ de Duvalier...*

F : Oui, malgré le départ de Duvalier, et c'est là l'important, parce que si ce n'était qu'à cause du régime, j'aurais pu rendre plus transparente mon écriture, mais mon langage garde encore le même aspect rude, la même opacité.

JJ : *Il y a un fait qui me paraît assez troublant. J'ai l'impression que pendant que tu écrivais avec cette stratégie de marronnage (qui est un parti pris esthétique), et éditais systématiquement tes oeuvres, personne ou presque ne publiait régulièrement au pays. Il me semble que René Philoctète, par exemple, qui a été, avec Davertige, le poète haïtien des années 1960, n'a rien publié de significatif dans les années 1970-1980 à part Le Huitième jour (1973) et Monsieur de Vastey (1975).*

F : Oui, c'est un peu vrai ! Mais revenons aux oeuvres que j'ai détruites. Je ne les ai pas détruites parce qu'elles étaient plus transparentes que *Mûr à crever*, je les ai détruites au moment où je voulais produire en créole. C'était un exorcisme. J'ai détruit ces trois

oeuvres (« Lampe-témoin », « Trajectoire » et « Visa pour la lumière »), en février 1975, la semaine même où j'ai décidé d'écrire *Dézafi*. J'ai vécu à ce moment-là l'ambivalence des deux langues utilisées en Haïti : le créole, langue populaire, et le français, langue utilisée par les élites, par une minorité. J'ai vécu cette diglossie comme un drame, et il y a eu un blocage. Je me rappelle, quand il a été question pour moi d'entamer *Dézafi*, j'ai pris une semaine pour écrire la première page, et je n'ai pas pu continuer. Et à tort ou à raison, mais je dis à raison parce que c'est un fait personnel, à caractère tout à fait intime, j'ai senti, j'ai vécu la présence de ces œuvres comme étant la cause de ce blocage. Un exorcisme pour dire : laissez-moi la chance d'entrer, maintenant, dans la langue de mon peuple. Et chose drôle, cela a produit son effet. Après avoir détruit ces œuvres (je les ai brûlées), j'ai pu écrire *Dézafi* en trois mois. J'ai commencé en février et j'ai terminé au mois de mai. Donc, je n'ai pas détruit ces manuscrits parce que leur publication aurait pu me valoir les rages de Jupiter, ou de ces dieux malveillants de l'époque, mais parce qu'il fallait poser cet acte pour me libérer du poids de la culture occidentale.

JJ : *Tu as écrit Dézafi en trois mois, de février à mai, alors comment arrives-tu à aménager ton temps, parce que tu travailles quand même énormément à l'école ? Tu enseignes pratiquement toute la journée...*

F : Ce problème ne se pose pas seulement pour *Dézafi*, il se pose également pour ma peinture, pour mes productions théâtrales. J'ai un horaire très chargé. Toute la journée je travaille à l'école, cela a fait de moi un travailleur nocturne. Toutes mes œuvres de création sont produites la nuit. Et même pendant mes vacances, quand je dispose de mes journées, je suis toujours disponible pour les amis, c'est la nuit que je produis, c'est resté une habitude indéracinable. Je commence à travailler très tard, aux environs de 10-11 heures, et je continue jusqu'à deux heures du matin. Et quand j'ai abordé la peinture, ce fut encore plus grave, il m'arrivait de travailler deux à trois mois d'affilée sans dormir plus de deux ou trois heures chaque nuit.

JJ : *Parce que tu peignais toute la nuit ?*

F : Oui.

JJ : *Qu'est-ce qui t'a poussé vers la peinture tout d'un coup ?*

F : La peinture est venue après *Ultravocal*, quand j'ai senti comme un essoufflement. C'est peut-être l'œuvre qui m'a le plus marqué. J'ai été systématiquement habité par l'écriture. J'avais toutes sortes de problèmes, existentiels (au niveau du pays, au niveau de la société haïtienne), et des problèmes intimes sur le plan conjugal. Et j'ai vécu *Ultravocal* avec toute l'angoisse de la bête traquée. Avec des crises, où en 1971-1972, au moment où j'ai pris la résolution d'écrire *Ultravocal*, j'étais à deux doigts de laisser le pays. J'ai vécu le déracinement, la solitude la plus profonde, et c'est *Ultravocal* qui a joué, en quelque sorte, un rôle thérapeutique. Donc, après *Ultravocal*, ce fut, en même temps qu'une grande délivrance, le sentiment aussi d'un essoufflement, heureusement passager. Et quand j'ai pris la résolution de rester, je me suis dit : « bon, ce n'est pas maintenant que je vais laisser le pays, François Duvalier est mort ». Mais nous ne savions pas que Jean-Claude allait passer plus de quatorze ans au pouvoir. Nous avions l'illusion. Et cette erreur d'analyse a joué en ma faveur. Je me suis dit, la semaine prochaine il s'en ira, dans six mois, il s'en ira, et c'est ainsi que j'ai pu progressivement me réadapter en face de cette durée qui n'en finissait pas. Il fallait donc produire, car la seule chose que je sache de moi, et ceci, c'est sans forfanterie, sans fausse modestie que je le dis, c'est que je suis fondamentalement un créateur. Je ne sais pas ce que je suis ou ce que je pourrais être d'autre. Et comme la peinture a toujours exercé sur moi un attrait depuis l'école, j'ai toujours été un bon dessinateur, quoique ma peinture ne le révèle pas. Si j'avais choisi de peindre tout jeune à 16-20 ans, quand je pratiquais le dessin, peut-être que ma peinture aurait été tout à fait figurative, plus transparente, mais avec le temps, bénéficiant de mes expériences en littérature, ma peinture a pris un tout autre chemin. Je peux même dire que, tout en étant un petit peu baroque, mon œuvre littéraire est plus transparente que ma peinture. Dans ma peinture, je ne suis pas obsédé par l'aspect communicatif, je me sens beaucoup plus libre que dans mes textes. Je reste encore prisonnier de certains schémas de la production littéraire, ne serait-ce qu'au niveau de la syntaxe. La peinture s'adressant beaucoup plus aux sens qu'à l'intelligence, je me sens beaucoup plus libre dans le domaine pictural. Pour me recycler, comme un lieu de ressourcement, j'ai pris mon pinceau au cours de l'année 1973, et fait ma première exposition en 1974. Mais je ne peux pas pratiquer ces

deux formes d'art en même temps. Il y a une véritable rotation. Actuellement, c'est la peinture que je pratique cette semaine, parce que, après avoir produit quatre pièces en 1986 [*Totolomannwèl* (vidéo), *Kaselezo*, *Bobomasouri* (CD), *Minywi mwensenk*], et fait paraître *Fleurs d'insomnie*, je dois changer de médium.

JJ : *Puisque la peinture semble être une pause pour reprendre ton souffle littéraire, peut-on dire pour autant que tu es un peintre du dimanche ?*

F : Non, je ne suis pas un peintre du dimanche, parce que quand je peins, c'est la même fièvre créatrice qui m'habite, au point qu'il m'arrive de passer trois à quatre mois avec deux ou trois heures de sommeil par nuit, peignant chaque jour.

JJ : *Un peintre de la nuit ?...*

F : Je ne suis pas seulement un peintre de nuit, je suis un créateur nocturne.

JJ : *Et la nuit est aussi très présente dans tes œuvres ?*

F : Oui, aussi, je peux employer un terme qui est beaucoup plus significatif, beaucoup plus explicite, je suis un créateur souterrain. Je suis un créateur souterrain comme je fonctionne de manière souterraine, clandestine même, je crois. La nuit est le climat propice à la création pour moi.

JJ : *La production picturale coûte assez cher. Ecrire et publier des livres ne demandent pas forcément une aisance économique, mais certains moyens financiers puisque dans ce pays d'Haïti il n'y a aucune institution qui aide qui que ce soit à faire quoi que ce soit. Comment arrives-tu à financer ta production artistique ?*

F : Bon, c'est peut-être la grande confiance de ma vie... Mon école est à ce point de vue-là la source et la grande pourvoyeuse de mes œuvres. S'il faut faire des confidences, s'il faut dire la vérité, voilà : à part la construction de l'école, qui est un local assez imposant, et celle de la maison, je crois que tout le produit de mon travail a été utilisé, je ne

veux pas dire bouffé, mais a été utilisé pour publier mes livres et pour peindre. Cela est d'autant plus vrai que, jusqu'à cette date [janvier 1987], je n'ai jamais vendu mes peintures. C'est à envisager, non pour faire de l'argent, j'aimerais bien, certes, mais je crois entrer, peut-être cette année ou l'année prochaine, dans le circuit commercial à cause de la masse de tableaux accumulés chez moi [...]. Car il y a actuellement pour moi, du point de vue de la masse de tableaux accumulés chez moi [plus de 500 tableaux], puisque je n'ai pas voulu vendre mes peintures, un phénomène d'intoxication. Je crois que pour redémarrer, pour produire aussi, un artiste a besoin que ses œuvres circulent. Donc, ne serait-ce que pour me débarrasser, pas de me débarrasser dans le sens que je ne veux pas de ces œuvres, mais au moins pour me créer un espace de liberté, faire autre chose, parce que je compte entreprendre une autre expérience, passer à un autre volet dans la production picturale, mais il me faut que je me libère de ces œuvres qui m'emprisonnent. Je crois que c'est une urgence pour moi, une nécessité vitale, intérieure, psychique, il faut que je vende des œuvres. Donc, pour te répondre, c'est l'école qui a financé ma créativité.

JJ : *Et c'est l'école aussi, qui t'a peut-être retenu en Haïti, qui t'a empêché de partir, pour garder le contact avec tes étudiants ?*

F : Il y a un contact très étroit avec mes étudiants, parce que je porte les classes sur mes épaules systématiquement. Mais je ne veux pas dire que c'est l'école uniquement qui m'a empêché de partir pendant ces vingt dernières années. Au moment où tous mes amis partaient, j'ai été aussi quelque peu attiré par l'ailleurs. Vouloir laisser le pays, j'y ai pensé plusieurs fois, mais sous François Duvalier, je n'ai pas eu la possibilité, car à l'époque, il y avait le fameux visa, les *non monté, non désan-n*, comme on disait couramment. Et tout cela était très fastidieux, très ennuyeux, et très dangereux aussi parce que certains compatriotes, au moment où ils allaient quitter, ont été cueillis à l'aéroport, puis emprisonnés. Il y a donc tous ces risques qui ont empêché mon départ. Par contre, sous le régime de Jean-Claude, à partir de 1973-1974, j'aurais pu voyager, non pas laisser le pays définitivement, mais j'avais choisi de rester. Il y a eu la petite crise des années 1971-1972, j'ai failli laisser le pays, mais en 1973, je me suis dit : « bon, je reste ». J'aurais pu quand même faire un voyage d'agrément pour voir mes amis, mes parents qui vivaient à l'étranger, mais il y avait cette petite crainte,

justifiée ou non, d'être grillé. Autrement dit, arrivé là-bas, je craignais que suite à certains contacts de ne pas pouvoir retourner au pays. Car il y a des gens qui sont partis, qui n'ont pas pu revenir. Je ne voulais pas offrir sur un plateau d'argent cette occasion que guettait le régime de se débarrasser de moi. C'était clair, ce n'est pas de la vantardise, c'est un fait, à partir de 1974, après *Ultravocal*, et surtout à partir de *Dézaï* (1975), j'ai senti que le régime me considérait comme un gêneur, un emmerdeur. S'il pouvait de plein gré partir, ne pas revenir, lui fermer la porte au nez, bon débarras ! Alors, j'ai craint que cela ne se produisît et j'ai choisi de ne pas sortir du pays, me disant que peut-être, après les Duvalier, je pourrai voyager [Effectivement, en été 1987, Frankétienne fait son premier voyage à l'étranger].

Par ailleurs, il est important de situer les différentes étapes, les différents moments du pouvoir jean-claudiste. Jean-Claude arrive au pouvoir en 1971. Il y a un premier moment, il a été important pour nous de le comprendre, c'est le moment où il se réclame encore du père ; puis un deuxième moment, qui en est un moment de flottement, où il laisse croire qu'il va libéraliser ; ensuite, un troisième moment, celui de la pseudo-libéralisation ; enfin, un quatrième moment, où il essaie de resserrer les mailles du filet, pour ne pas laisser échapper les petits poissons, il était déjà trop tard. Ce quatrième moment marque la décomposition du régime jean-claudiste. En ce sens, il y a d'abord la censure contre le théâtre, et ensuite le 28 novembre 1980, les journalistes indépendants sont expulsés, cela crée un scandale dans les milieux internationaux qui luttent pour les droits humains. Le régime de Jean-Claude commence à être isolé, d'autant plus que l'Américain a relevé quelques maladresses de la part de son partenaire, se disant qu'on a affaire à un chauffeur maladroit, un chauffeur *mazèt*. Et l'impérialisme américain a pris ses distances vis-à-vis de Jean-Claude non pas pour instituer la démocratie en Haïti, comme on aurait la tentation de le croire. L'Américain a pris ses distances parce que c'était un chauffeur qui manquait d'adresse, qui manquait d'habileté.

JJ : *Etrangement, je me rends compte que c'est à partir de ce flottement du régime duvaliériste que tu commences à avoir un certain public haïtien. D'abord avec Dézaï (1975), puis Troufoban et Pèlin-Tèt (1978) qui a eu un très grand succès, et juste après le départ de Jean-Claude Duvalier il y a Totolomannwèl, et surtout Kaselezo (1986) qui a eu aussi un très grand succès national et international.*

C'est comme si à chaque fois qu'il y a un mouvement populaire, ou un mouvement de libéralisation, tes œuvres arrivent en même temps (ou même le précédent), portées par le rythme de l'évolution politique et culturelle.

F : Là, je dois m'expliquer. *Dézafi* a été d'abord pour moi une expérience littéraire esthétique au niveau de la langue créole. *Dézafi*, c'est d'abord le roman de la langue haïtienne. Mais comme une langue est indissolublement liée au devenir, au destin, à la situation vécue d'un peuple, donc ce roman de la langue qui, forcément, devait être aussi le roman du peuple haïtien : le roman de la possibilité, de l'éventualité ou de la probabilité d'une libération. Car *Dézafi* est un roman sur les zombis. A l'époque, internationalement, Haïti était reconnue comme le pays des zombis, le peuple haïtien a été assimilé à des zombis. Bien sûr, c'est discutable, parce que cela pourrait laisser croire qu'il n'y avait pas de lutte. Non, le peuple haïtien n'a jamais baissé pavillon. En plus des masses populaires, beaucoup de militants ont toujours continué la lutte. Parce que dire que c'était la zombification, c'est dire que tout le monde avait plié l'échine, ce que je ne crois pas. Je pense que même la diaspora haïtienne s'est quelque peu trompée sur le compte de ceux qui sont restés en Haïti. Bien sûr, il y a eu non seulement des démissions, mais aussi des compromissions, des revirements, des trahisons. Il faut le reconnaître. Par contre, il y a eu également des sacrifiés, je ne sais pas si l'histoire se rappellera un jour de leur nombre exact, mais ils ont été très nombreux. La machine broyeuse de vies n'a jamais cessé de fonctionner à plein rendement et à plein temps. Bien sûr, pas mal d'anonymes ont péri. Quand un artiste, un écrivain ou bien un professionnel connu est appréhendé, sacrifié ou massacré avec ses parents, sa famille, ses amis, ça fait du bruit. Mais il y a pas mal de gens dans les masses, surtout dans les masses paysannes, qui ont perdu leur vie sur simple dénonciation, bien qu'innocents. Il y en a qui ont lutté et qui ont péri parce qu'ils luttaient, parce qu'ils ont refusé de se soumettre. N'oublie pas ce que j'ai dit avant : le marronage est une dimension de la vie haïtienne, du comportement de l'Haïtien, et ceci est lié au fonctionnement même de sa culture, en particulier le vodou qui a toujours été clandestin.

JJ : *Tu dis que Dézafi, c'est avant tout le roman de la langue haïtienne. Pourquoi avoir fait une adaptation française ? Il y a eu*

toutes sortes de rumeurs autour de cette entreprise qui a abouti aux Affres d'un défi en 1979 ?

F : L'adaptation française... voilà la raison. D'abord, tu remarqueras qu'elle est venue quatre ans après, et je ne l'ai pas vécue comme une nécessité de création, ni même d'adaptation. J'ai bien dit adaptation, non pas traduction. Peut-être que je me suis soumis aux vœux de certains amis haïtiens et antillais qui m'ont demandé : « pourquoi on ne traduit pas ton ouvrage ? » Ils ne m'ont pas demandé de le traduire moi-même. Mais le problème : qui pouvait, à l'époque, traduire *Dézafi* ? Peut-être qu'il y avait quelqu'un, mais je n'ai pas fait de démarches. Je n'ai pas essayé de trouver.

JJ : *C'est une question tout à la fois de moyens financiers et intellectuels ou plus bêtement linguistiques ? Il y a beaucoup de mots méconnus ou unicités dans ce texte.*

F : Il y a non seulement des mots méconnus, mais encore il y a ceux que j'ai créés de toute pièce. Donc, il aurait fallu que la traduction se fasse avec ma participation. On aurait pu trouver des spécialistes du créole et du français, et de la traduction, pour pouvoir faire ce travail, avec ma participation bien sûr, parce qu'il y a des passages qui systématiquement n'auraient pas pu être rendus sans mon intervention. *Dézafi* a été publié en 1975, bien vite il a été lu en Martinique et en Guadeloupe, et il a été largement, diversement commenté en Haïti et dans la diaspora. En 1976, quand des amis ont pensé qu'il fallait faire une traduction française, je n'y ai pas pensé. J'ai cédé à la tentation de le traduire à un moment de creux. L'œuvre a été traduite après *Pèlin-Tèt* qui a été une expérience théâtrale importante, et il a eu ce creux. Comme je te le disais, il m'arrive souvent d'utiliser la peinture comme moyen de ressourcement, pour me recycler, pour refaire mes émotions. Mais cette fois, je n'ai pas été tenté de peindre, c'est alors que j'ai cédé aux vœux de mes amis. J'ai entrepris l'adaptation de *Dézafi*, *Les Affres d'un défi*. La matrice de *Dézafi* demeure dans *Les Affres d'un défi*, mais fondamentalement, c'est une autre œuvre, c'est une autre expérience. Il est difficile pour un créateur de traduire lui-même son œuvre. Mais l'expérience valait le coup. Au fond, comme on dit, toute traduction est une trahison, mais pour moi, ce fut beaucoup plus qu'une trahison. Au niveau du langage, ce fut une œuvre nouvelle. Alors, pour te répondre,

parce que je sais que certains amis me reprochaient d'être encore fasciné par la franco-culture, ce ne fut pas une fascination, c'était simplement un moyen de mettre l'œuvre à la portée des milieux non créolophones. Je voulais donner à l'œuvre une chance d'être lue par des milieux francophones. Au point que si je connaissais le chinois, à l'époque, j'aurais pu moi-même entreprendre la traduction en chinois.

JJ : *Mais il y a un élément qui m'a paru extrêmement différent entre Les Affres d'un défi et tes autres œuvres en français. Dans Les Affres d'un défi, il y a un lexique à la fin du volume, ce qui implique une posture ethnographante. C'est comme si tu disais voilà la clef du texte (indigène), alors que dans Ultravocal ou dans Mûr à crever, il y n'a aucun lexique. Pourtant, dans Ultravocal, il y a entre autres toutes ces références à la borlette, et même une certaine mythologie vodou, ce sont des références tout à fait haïtiennes, mais il n'y a aucune traduction, il n'y a aucun italique, mais plutôt des parodies de dictionnaires, comme le bréviaire des rêves (142-143) ou la nomenclature des espèces animales (118-125). Il n'a jamais été question dans ton œuvre de faire un partage entre les langues haïtienne et française, entre ce qui est de la culture occidentale et ce qui est de la culture haïtienne. Dans Ultravocal, on passe de la très contemporaine et haïtienne borlette au très classique et antique sphinx (137-139), de l'espagnol au français (108-109), ou même de l'anglais au français (166), sans traduction ni transition...*

F : Oui, c'est juste. La présence de ce glossaire à la fin des *Affres d'un défi* est étroitement liée aux motivations qui m'ont porté à faire l'adaptation du livre : tout simplement je voulais donner une plus grande audience à l'œuvre, une audience au-delà du milieu haïtien. Mais, au fond, en Haïti, ce sont les mêmes lecteurs qui lisent en français et en créole.

JJ : *Il me semble que Dèzafi a été lu à la radio ?*

F : Des extraits ont été lus à la radio, surtout à Radio-Haïti, qui à l'époque faisait un travail considérable de diffusion, de motivation, de conscientisation. Mais avec l'adaptation, je m'adressais à un public étranger, je voulais toucher le monde, l'espace francophone. Or, puisqu'il y avait pas mal de termes et d'expressions qui étaient tout à

fait circonscrits dans un milieu local, régional, l'espace haïtien, il y avait beaucoup de termes que je ne pouvais pas laisser tels quels, il fallait quand même aider le lecteur étranger à lire l'œuvre qui lui était destinée.

JJ : *C'est donc un livre qui a été vraiment conçu pour un public particulier, étranger ?*

F : Oui, je le crois. Cependant, j'ai constaté, après coup, quand j'ai rencontré des amis qui m'ont fait des confidences, qu'il y a pas mal de lecteurs haïtiens qui ont pris connaissance de *Dézafi* qu'à travers *Les Affres d'un défi*. Peut-être qu'ils ne pouvaient pas lire à l'époque le créole, et ne peuvent toujours pas, ou qu'ils refusent systématiquement de lire cette langue, prétextant que la graphie est trop difficile, qu'elle est une aberration, etc.

JJ : *Tu écris pour le théâtre, est-ce là aussi la recherche d'un public, d'un contact plus réel avec le public haïtien ?*

F : C'est une des raisons peut-être, mais le fait est qu'après la parution de *Dézafi*, je me suis rendu compte d'un problème fondamental de l'écrivain haïtien : il est coupé de son peuple. Il est coupé de son peuple, du fait que nous portons le poids d'un analphabétisme chronique. C'est une partie du public francophone qui a encore lu *Dézafi* en créole. Motivé par le directeur du TNH [le Théâtre National Haïtien], François Latour, j'ai été encouragé à écrire pour le théâtre. Latour venait de monter *Bouqui nan paradi* de Franck Fouché [1960], qui a connu un immense succès, et il a senti tout l'impact de la culture orale dans le fait culturel haïtien, il m'a demandé d'écrire une pièce. C'est alors que j'ai écrit *Troufoban*. Et au moment même où on jouait *Troufoban* (1978), on a appris la mort tragique de Franck Fouché au Canada, c'est alors qu'il a insisté, je dois le reconnaître, il a beaucoup insisté pour que je produise des pièces de théâtre, mai en créole, car, à l'époque, il venait de jouer *Monsieur de Vastey*, de René Philoctète, qui est en français, et on a eu l'évidence que le théâtre haïtien d'expression française drainait un public assez restreint, particulièrement au Rex Théâtre. On pouvait rarement dépasser trois ou quatre représentations. Donc, sollicité par Latour, ce ne fut pas commode, mais progressivement j'ai senti, pour moi-même, la nécessité de produire en

créole et surtout dans le domaine théâtral, parce que la communication est directe et rentre dans la tradition orale populaire. Mon engagement n'est pas un acte de boy scout. Je suis contre l'engagement mécanique. Faire des textes dits engagés parce que l'engagement serait la voix royale, je n'y crois pas. Mais dans la conjoncture des années 1970-1980, j'ai vécu le fait de produire pour le théâtre en créole comme une urgence. Je l'ai vécu comme une urgence au point que, après *Troufoban*, qui a été jouée, je crois, cinq ou six fois, et qui a eu beaucoup de succès au Rex Théâtre, François m'a demandé de faire une adaptation des *Emigrés* (1975) de Slamowir Mrozek¹, un dramaturge polonais. Quand il m'a apporté le texte, je me suis mis au travail tout de suite. Bien sûr, ce ne fut ni une traduction, ni une adaptation parce que le projet a pris une tout autre orientation après les six ou sept premières pages du texte français des *Emigrés*. Il y a eu un ancrage dans le milieu haïtien. J'ai laissé de côté l'orientation première de Mrozek dans *Les Emigrés*, et j'ai fait le choix d'un enracinement dans la culture populaire. C'est ainsi qu'à partir de la deuxième « séquence » (le texte n'est pas structuré en tableau), au moment où le personnage Piram explique son aventure imaginaire dans le métro, il y a eu une bifurcation. Je me suis senti à l'étroit dans le moule de Mrozek, où tous les fantasmes des exilés (des exilés tout à fait différents du point de vue social, du point de vue de leur formation intellectuelle), s'inscrivent dans le moule de la culture nationale haïtienne. Fondamentalement, et là ce n'est pas que je veuille répondre à certaines critiques quelque peu méchantes de la part de certains intellectuels haïtiens qui ont voulu faire de *Pèlin-Tèt* une plate copie des *Emigrés*. Au contraire, je crois qu'effectivement il y a d'énormes différences et des points de rupture entre les deux oeuvres.

Par ailleurs, j'ai senti que le théâtre haïtien ne pouvait être que d'expression créole. On parle de bilinguisme en Haïti, mais je crois qu'il y a plutôt une situation de diglossie où une langue étrangère est utilisée par une minorité, et une autre langue, la langue nationale, le créole est utilisé par tous les Haïtiens, et de manière uniforme par une bonne partie des Haïtiens (90% de la population ne parle et ne comprend que le créole). Ce sont là les raisons premières, fondamentales qui m'ont porté à écrire pour le théâtre. Une œuvre théâtrale facilement rejoint un millier de spectateurs, alors qu'un

¹ Mrozek, Slamowir, *Les Emigrés*, Paris, Albin Michel, 1975.

ouvrage en créole ou en français, n'atteint qu'un public plus restreint, entre deux cent à cinq cent personnes. De plus, la lecture prend du temps, et je crois aussi que l'effet est moindre. Par contre, quand on prend une pièce comme *Pèlin-Tèt*, elle a été jouée plusieurs fois, et n'était-ce certaines circonstances, on aurait pu continuer à la jouer jusqu'à présent. De plus, il y a mon fonctionnement personnel, comme écrivain, mes rapports avec les deux langues. Et il est important pour moi de le situer. Fondamentalement, je n'ai pas de problèmes particuliers face à l'une ou l'autre de ces deux langues, c'est-à-dire qu'il n'y a pas un phénomène de répulsion vis-à-vis du français ou de fascination vis-à-vis du créole. Ce n'est pas là que le problème se pose, d'autant plus comme je te l'ai dit, je crois que l'exorcisme de brûler mes trois manuscrits en français avant la rédaction de *Dézaïfi* a produit son effet, c'est-à-dire me libérer du poids de la culture occidentale. Je n'ai pas de complexe envers l'une ou l'autre de ces deux langues, et en particulier envers le français, c'est-à-dire que je produis en français et en créole, sans aucun complexe, sans aucun drame, sans aucun traumatisme.

JJ : *Mais, il me semble, que tu avais affirmé après la publication des Affres d'un défi, entre autres, dans une entrevue avec Clitandre dans Le Petit Samedi Soir, que tu n'écrirais plus en français ?*

F : Oui, je me rappelle l'avoir dit en 1979. Cela relève de ce que j'appelle les coups de tête ou les coups émotionnels des écrivains, des artistes, ce n'est pas un reniement. Je crois qu'il est de la liberté d'un homme de revenir sur ses décisions. Peut-être j'ai vécu un drame tout à fait conjoncturel, c'était le moment où, pris dans le tourbillon théâtral, je me disais, bon maintenant, je me consacre au théâtre. Or, puisque pour moi le théâtre, c'était le théâtre haïtien, et l'authentique théâtre haïtien est en créole, car destiné à un public à 80%, sinon 90% créolophone, donc je m'étais dit que c'était ma dernière œuvre française. Mais il y a une situation peut-être, assez difficile à expliquer, du moins assez délicate, concernant mes rapports avec les deux langues. Quand il s'agit pour moi de rendre un aspect, ou tout un pan de la réalité haïtienne, c'est le créole qui vient à moi tout naturellement. Ne serait-ce qu'à partir de mes limites, au niveau de la description en français. Car on utilise une langue à partir d'une certaine pratique, et cette pratique quotidienne du français, je ne l'ai pas. Je suis conscient

de ce fait. C'est pourquoi quand il s'agit d'une œuvre romanesque ou théâtrale, le créole apparaît comme le véhicule naturel, comme l'instrument qui s'offre naturellement à moi, alors que quand je produis dans le domaine poétique, c'est le français qui me vient. Parce que, en produisant en français, je produis à travers et avec tous mes fantasmes d'écrivain petit-bourgeois formé dans le moule occidental. Donc, s'agissant de mon drame personnel, je ne me sens peut-être pas plus à l'aise, mais de manière tout à fait naturelle, j'utilise la langue française parce que ce traumatisme rentre dans un espace culturel qui me permet d'exprimer mes fantasmes, mes frustrations, mon drame de petit-bourgeois écartelé entre le masque de la culture occidentale à travers la langue française, et un vœu d'enracinement. Là je suis ballotté, je suis déchiré, mais ce drame, je ne peux l'exprimer qu'à travers la langue française, car j'ai eu une pratique théorique, une pratique personnelle de cette langue à l'école. Donc, sur le plan poétique j'utilise le français, non comme une décision, mais comme, je dirais une nécessité, disons comme un fait naturel. Par contre, dans le domaine romanesque ou théâtral, c'est le créole qui vient.

Je t'assure, il m'est plus facile de décrire une scène de rue en Haïti en créole. Là, où il y a cet amas de détritiques, cet aspect baroque que je ne peux rendre qu'avec les mots de ma langue que j'utilise chaque jour, que j'entends utiliser chaque jour. Faire une description d'une scène aussi vivante qu'une scène de marché, je n'ai pas cette capacité en français. Et j'en ai discuté d'ailleurs avec Emile Ollivier qui a fait dans *La Discorde aux cent voix* [1986] un travail sur la langue française que moi je ne peux pas faire. Je peux très difficilement raconter et décrire en français. Mais mes fantasmes sous forme d'images et de symboles passent en français, parce qu'à ce moment, je dirais que c'est presque la quintessence qui passe. Il y a peut-être une transmutation, une osmose qui se fait à travers mon moi, à travers mon ego, tandis que décrire une scène dans un roman ou bien aménager des dialogues dans le théâtre, c'est par le biais du créole que je le fais car, à ce moment-là, je sens que les autres sont concernés. Tandis que sur le plan poétique, c'est peut-être un point de vue personnel, qui peut ne pas être accepté, partagé par d'autres écrivains, mais je crois qu'en français, c'est mon drame intime, mon drame personnel qui occupe le champs de l'écriture. C'est ce qui explique que j'utilise les deux langues mais dans deux espaces différents.

* * *

Depuis cette entrevue du 4 janvier 1987, Frankétienne semble avoir transcendé ce partage des langues (haïtien/français). Voix marassas (1998), étiquetée « spirale francocréolophonique », qui fait alterner dans le même espace du livre fragments en français et en haïtien, est présenté comme « Une spirale polyphonique construite sur deux claviers linguistiques différents, apparemment incompatibles, inconciliables dans leur mode de fonctionnement spécifique, et pourtant pleins d'affinités lexicales, sémantiques, esthétiques : le français et le créole ». De même, dès 1993, le travail artistique de Frankétienne dépassait la dichotomie peinture/écriture. Marqué par sa prise de contact en été 1987 avec l'album du Montfaucon Research Center, MANU Script (1981) que j'ai édité avec la complicité de Joëlle de la Casinière — auteur entre autres de l'exceptionnel *Absolument nécessaire* (1973)² — et de Michel Bonnemaïson, Frankétienne a intégré d'abord assez timidement le pictural à son écriture dans *L'Oiseau schizophone* (1993, où anagrammatiquement du moins, il m'inscrivait, moi Saint Jean Jonas, comme un personnage de sa fiction, faisant écho, subtilement certes, à ma *Déchirure du (corps)texte* et autres brèches (1984)³ tout en évoquant le fabuleux récit biblique. Mais, ce n'est que près de dix ans plus tard, dans ce vingt-et-unième siècle, qu'il assumera pleinement et magistralement ce nouveau tournant d'une œuvre totale dans son travail artistique avec *H'éros-Chimères* (2002), son dernier livre, qui est sans nul doute, pour moi, son œuvre la plus audacieuse, et certainement la plus osée de la littérature haïtienne, si ce n'est des littératures américaines tout simplement, allant au-delà du travail pionnier de Georges Castera et de Bernard Wah avec *Konbèlann* et surtout *Le Retour à l'arbre* (1974)⁴, et bien sûr au-delà de ce qu'on appelle la poésie concrète ou visuelle dont Emmett Williams édita en 1967 l'une des anthologies les plus achevées, *Anthology of Concrete Poetry*.⁵

² Casinière, Joëlle de la, *Absolument nécessaire*, Paris, Minuit, 1973.

³ Jonassaint, Jean, *La Déchirure du (corps)texte et autres brèches*, Montréal et Paris, Nouvelle Optique/ Silex, 1984.

⁴ Castera, Georges, *Konbèlann* (illustration de B. Wah), Montréal, Nouvelle Optique, 1974 ; Castera, G., et B. Wah, *Le Retour à l'arbre*, s. l., Calfou Nouvelle Orientation, 1974.

⁵ Williams, Emmett, *Anthology of Concrete Poetry*, New York, Something Else Press, 1967.

Aujourd'hui, à 66 ans, avec une trentaine d'ouvrages publiés en trente-huit ans, Frankétienne (qui est aussi peintre, chanteur et comédien), est sans doute l'écrivain haïtien le plus important, le seul à bénéficier tout à la fois d'une audience nationale et internationale, populaire et académique. Il est aussi l'un des rares écrivains vivants dont des confrères et collègues de tout horizon reconnaissent l'exceptionnelle force créatrice. Et Dany Laferrière a eu raison de dire à Bernard Magnier dans J'écris comme je vis (2000)⁶ : « Que peut-on représenter face à l'auteur de L'Oiseau schizophone ? Cela ne m'étonnerait pas de me réveiller un matin en entendant le nom de Frankétienne venant de rafler le prix Nobel ».

Jean Jonassaint, Port-au-Prince, 4 janvier 1987, Montréal et Durham, mai-juin 2002.

⁶ Laferrière, Dany, *J'écris comme je vis. Entretien avec Bernard Magnier*, Genouilleux, France, Editions La Passe du vent, 2000.