



Frankétienne, une introduction

Jean Jonassaint

► To cite this version:

Jean Jonassaint. Frankétienne, une introduction. Jean Jonassaint. Typo/Topo/Poétique : sur Frankétienne, L'Harmattan, pp.11-21, 2008, Critiques littéraires, 978-2-296-06787-5. hal-04036724

HAL Id: hal-04036724

<https://hal.science/hal-04036724>

Submitted on 19 Mar 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.

Jean Jonassaint

Frankétienne, une introduction

UN : FRANKÉTIENNE, PRISE 2

Vingt après *Frankétienne, écrivain national*, je consacre un second ensemble critique à cet écrivain éminemment haïtien (Aimé Césaire l'appelait, dit-on, « Monsieur Haïti »). Ce volume, fort différent du premier, réunit entre autres des textes qui donnent à voir le rayonnement international de l'œuvre aujourd'hui, proposant différents angles de lectures que souligne sa partition en fonction des lieux d'où parlent les commentateurs : Haïti, l'Amérique du Nord, l'Europe, le Japon ou l'espace familial¹. Le tout est classé en huit sections (les lectures haïtiano-américaines, américaines, européennes ; une lecture japonaise, une lecture politique française ; trois lectures intimes ; une autolecture et des états du texte) qui peuvent rentrer sous cinq grandes rubriques.

(a) Des articles d'universitaires de différents horizons sur la production littéraire et dramatique de Frankétienne dont un regard féministe, du moins féminin, de Marie-Denise Shelton notamment sur *Ultravocal*, *Les Affres d'un défi* et *Kaselezo*. Les mêmes textes en partie sont aussi analysés d'un point de vue plutôt socio-critique par Jean Norgaisse. Par contre, c'est *Mûr à crever*, le livre du li-

¹ D'une part, je tiens à remercier tous les collaborateurs, particulièrement Frankétienne qui a autorisé la publication de ses manuscrits et tapuscrits ; Marie Andrée Manuel Étienne qui a répondu patiemment à mes nombreuses demandes d'information ; Rafael Lucas, toujours disponible pour me conseiller sur plusieurs aspects du projet ; Marie-Denise Shelton dont nos échanges sur l'œuvre de Frankétienne et Haïti m'ont ouvert de nouvelles perspectives. D'autre part, je voudrais exprimer ma gratitude envers Emmanuelle Moysan et les éditions L'Harmattan pour leur confiance et leur patience (voilà près de deux ans que ce projet a reçu leur accord) ; Jenny Leignel, qui m'a été d'un grand recours pour comprendre le travail dramatique de Frankétienne en collaboration avec Jean-Pierre Bernay et elle-même à Port-au-Prince ; mes collègues Carrol Coates, Daniel Delas, Gail Bulman et Jean-Jacques Thomas qui ont évalué généreusement des manuscrits ; le personnel de la Bird Library de Syracuse University, notamment ceux du prêt entre bibliothèques (ILL) et la bibliothécaire Barbara Opar, qui ont fait l'impossible pour satisfaire mes innombrables requêtes d'ouvrages exotiques ; le College of Arts and Science de Syracuse University qui m'a accordé un semestre de congé sabbatique que j'ai pu mettre en partie à profit pour achever l'édition de cet ouvrage, en plus de financer partiellement sa publication.

vre, le livre des livres à venir, qui est au centre de l'article de Daniel Desormeaux qui apporte un éclairage précieux sur le rôle du dictionnaire chez Frankétienne dont Rafael Lucas souligne comment les œuvres en langue haïtienne ou bilingues, en exhibant un riche potentiel lexical, contribuent exceptionnellement à l'édification d'une forme haute haïtienne, écrite et littéraire. Quant à Alessandra Benedicty, elle se penche exclusivement sur le diptyque *Dézaï/ Les Affres*, montrant les relations étroites entre la structure narrative du texte, l'évolution des personnages et des voix, alors qu'Alvina Ruprecht retrace le processus formateur qui conduit Frankétienne de la table d'écriture sur les scènes du monde parallèlement à la genèse de *Totolomannwèl* et de ses nombreuses métamorphoses jusqu'au monologue *Foukifoura*. Enfin, Yves Chemla aborde un volet apparemment neuf de l'œuvre, l'autobiographique, qu'il nomme plutôt *l'intime*.

(b) Des témoignages émouvants de proches ou d'intimes sur l'homme et l'artiste-écrivain. D'abord l'épouse, Marie Andrée Manuel Étienne qui, depuis *Ultravocal*, est la collaboratrice la plus proche de Frankétienne. À une exception notoire près, *L'Oiseau Schizophone*, depuis cette date, elle a transcrit et mis en page les différentes versions des textes de Frankétienne. C'est donc du dedans qu'elle parle de l'homme et de l'œuvre à laquelle, jusqu'à un certain point, elle a contribué grandement aux mises en forme définitives. Marc-Yves Volcy, le petit frère qui évoque les souvenirs de cet aîné qu'il a connu à la fois dans le cadre familial et académique (comme son professeur), de cet écrivain et artiste qui n'a cessé de l'étonner depuis *Mûr à crever* (1968) jusqu'aux plus récentes productions. La lecture intime de Volcy, à laquelle fait écho la mienne de la genèse de *L'Oiseau Schizophone*, est l'une des plus éclairantes, alliant l'analyse des textes à celles de leur réception. Enfin, un portrait nature de ce « personnage hors gabarit » fait par un spécialiste japonais, Kunio Tsunekawa, à travers leurs rencontres à Port-au-Prince, à Paris, à Tokyo et Kyoto, nous livrant du même souffle une lecture singulière de la diffusion/ réception de l'œuvre à l'étranger.

(c) Un document historique important, « lecture politico-institutionnelle française » de la place de Frankétienne dans l'espace haïtien par feu Henri Micciollo, en tant que directeur de l'Institut français de Port-au-Prince. S'y révèle là un rôle de la politique culturelle française en Haïti à la fin du régime des Duvalier qui, il me semble, n'a pas été vraiment commenté, du moins dans des écrits.

(d) Une entrevue inédite de Frankétienne avec un jeune universitaire africain du Canada, Guy Tegomo, où il parle de sa visite en Afrique, mais aussi de sa trajectoire d'écrivain, d'artiste et de ses projets d'avenir.

(e) Enfin, sous la rubrique « des états du texte », sont regroupés le fac-similé d'un tapuscrit intégral de *Totolomannwèl* et des reproductions de quelques pages manuscrites d'*H'Eros-Chimères* ; une bibliographie annotée de l'œuvre imprimée qui fait suite à des tables de concordance des publications haïtiennes et étrangères, et des notes sur les variantes. Cette dernière section, qui offre une entrée exceptionnelle dans l'atelier de l'écrivain, est une première dans l'histoire littéraire de la Caraïbe francophone.

Pour ne pas alourdir le volume de notes et de références bibliographiques, et faciliter l'accès à un état de la recherche sur Frankétienne, les références bibliographiques des publications entièrement ou principalement sur Frankétienne sont données en fin de volume. Il faut donc consulter cette bibliographie alphabétique pour retracer les références complètes sur un travail cité ou simplement mentionné. Il en est de même pour les titres de Frankétienne qui sont donnés dans le corps des articles sous forme complète à la première occurrence, mais généralement sous forme abrégée dans les occurrences subséquentes. Par ailleurs, compte tenu des variantes orthographiques dans les titres haïtiens à cause de nouvelles règles orthographiques, et des particularités typo/ topographiques assez complexes de certains textes qui, dans plusieurs cas, varient grandement d'une édition à l'autre, nous avons opté dans tous les articles, sauf un, celui de Jean Norgaisse, pour une « transcription diplomatique » des passages cités ou commentés. Autrement dit, dans la mesure du possible, les citations respectent les choix typographiques et orthographiques des textes originaux ; à moins d'indications contraires, les italiques, gras, italiques gras, capitales entre autres sont de Frankétienne, non des commentateurs¹.

L'objectif de ce volume est double. Dans un premier temps, il vise à rejoindre un large public lettré francophone ou francophile qui, depuis 2004 notamment, a entendu parler de Frankétienne grâce à la réception exceptionnelle que la réédition d'*Ultravocal* a eu dans la presse française toutes tendances confondues. Que ce soit *Le Monde*, *Lire*, le *Magazine littéraire*, *L'Humanité*, *Épok*, le magazine de la Fnac, qui lui a consacré cinq pages, en plus de l'éditorial de Géraldine Faes² : la critique a été unanime pour reconnaître ce titre publié, il y a plus de trente ans, à compte d'auteur à Port-au-Prince, comme une des grandes œuvres du XX^e siècle. Malgré cet accueil enthousiaste, et quelques travaux universitaires entièrement ou en partie sur Frankétienne, le public francophone ou même haïtien a une connaissance plutôt limitée de cette œuvre monumentale dont les premiers jalons ont été posés en 1964 avec la publication coup sur coup d'*Au fil du temps* et de *La Marche*. Déjà ces titres donnent une orientation assez nette, qu'on ne pouvait lire à l'époque, du projet de l'écrivain. Mais aujourd'hui, rétrospectivement, on voit bien que Frankétienne intuitivement savait qu'il devait ou fallait jouer sur le temps pour produire une œuvre, et encore plus pour accéder à la reconnaissance³. C'était peut-être hasard qu'il ait choisi ces titres, mais ils an-

¹ Pour plus de détails sur cette question voir infra, Jean Jonassaint, « Matériaux pour une édition critique : concordances et variantes des publications haïtiennes et étrangères de Frankétienne », plus particulièrement l'introduction.

² Géraldine Faes, « Chaos », *Épok* 47 (2004) : 5 ; François Aubel, « En Haïti, les chimères de Frankétienne », *Épok* 47 (2004) : 56-61.

³ Il lui a fallu attendre trente-huit ans, plus d'une trentaine d'ouvrages pour obtenir son premier prix littéraire, le Carbet de la Caraïbe en 2002 pour *H'Éros-Chimères*. Mais depuis 2004, il semble avoir une accélération dans la reconnaissance officielle tant en

nonçaient bien sa marche, sa persévérance. Par contre, comme le rappelle Marie Andrée Manuel Étienne ici, ce n'est sûrement pas un hasard si sa devise est : *le temps use l'erreur et polit la vérité*.

DEUX : PARCOURS D'UNE ŒUVRE

Voilà plus de quarante ans que Frankétienne a publié ses premiers recueils de poèmes, et 40 ans exactement depuis le premier livre qui lui ait valu une certaine réception critique, *Mûr à crever* édité en 1968, la même année que Gallimard publie la grande trilogie de Marie Chauvet, *Amour, colère et folie*, qui ferme et ouvre à la fois une double tendance du romanesque haïtien : « le retour au pays » et « l'exil »¹. Au fil de ces années de travail acharné, il a publié une quarantaine d'ouvrages qui représentent quelque dix mille pages imprimées, devenant sans conteste l'un des écrivains caraïbéens les plus prolifiques du XX^e siècle, et l'une des grandes figures des littératures mondiales que la critique mesure entre autres à James Joyce, John Dos Passos, Antonin Artaud, François Rabelais.

Pourtant, depuis le numéro spécial de *Dérives*, *Frankétienne, écrivain haïtien* en 1987, il y a eu très peu de travaux spécifiques sur cette œuvre, et aucun ouvrage en France. C'est donc une première, en cette année du 40^e anniversaire de *Mûr à crever*, qui voudrait combler différentes lacunes, notamment de permettre à ceux déjà familiers avec ses textes d'approfondir leur connaissance de l'œuvre. Autrement dit, et c'est là le second objectif : offrir aux spécialistes actuels ou futurs des matériaux pour mieux comprendre la complexité du travail de Frankétienne, son déploiement, sa *marche* qui part d'*Au fil du temps* (1964) aux *Chevaux de l'avant-jour* (1967) qui clôt ce qu'on pourrait appeler les années d'apprentissage à travers la poésie, et donne un an plus tard un premier texte qui met en jeu, en abyme, un roman (fictif) qui projette clairement la spirale comme forme privilégiée. Ce premier texte en prose sous-titré « genre total », *Mûr à crever*, contient en germe tout ce qui se développera de manière manifeste ou latente dans les ouvrages à venir : le rapport énigmatique au père, la relation ambiguë avec la femme, la figure mythique de la mère, la liberté d'expression, la recherche esthétique, la responsabilité de l'artiste et ses démêlés avec le pouvoir, mais aussi et surtout cette quête d'un langage typo/topographique, d'une typo/ topo/-

Amérique latine qu'en Europe, où il a reçu entre autres : la Medalla de Honor Presidencial Centenario Pablo Neruda (2004), le Grand Prix du Livre insulaire d'Ouessant (2005), le Prix International Union Latine de Littératures Romanes, le Prix Prince Claus (2006).

¹ Voir Jean-Claude Fignolé, *Vœux de voyage et intention romanesque* (Port-au-Prince : Fardin, 1978) ; Jean Jonassaint, « Romans et romanciers haïtiens de la diaspora », *Le Pouvoir des mots, les maux du pouvoir : des romanciers haïtiens de l'exil* (Montréal et Paris : PUM et Arcantère, 1986), 241-258 ; *Des romans de tradition haïtienne : sur un récit tragique* (Paris et Montréal : L'Harmattan et Cidihca, 2002), 19-96.

poétique¹ qui, dès *Chevaux*, tente d'intégrer l'image au texte, de lier arts graphiques et écriture. Si, jusqu'à aujourd'hui, on ne s'en est pas rendu compte, on ne l'a pas mentionné, l'illustration de la couverture des *Chevaux de l'avant-jour*, où s'inscrivent ou se noient, dans la même encre rouge, nom d'auteur, titre et date de publication, est de Frankétienne. Une illustration non signée, anonyme certes, qui préfigure les formes floues (androgynes, mutants, fantômes), horde de *zobòp* ou masse de zombies hantant la surface peinte, qu'il développera dans sa peinture, notamment ses grands et petits formats des années 1980 qui ont fait sa marque pour le grand public, et que révèle comme en chambre noire sa « peinture guédé » de 1983, *Les Mutants*, reproduite à la page 22.

Selon l'estimation de Frankétienne, sa production artistique comprend quelque deux mille tableaux depuis le début des années 1970, plus précisément la publication d'*Ultravocal*. En effet, c'est après *Ultravocal* qu'il s'adonne de manière professionnelle, sinon obsessionnelle, à ce nouvel outil de travail, le pinceau, cette nouvelle forme d'expression plastique. Son entrée publique en art se fait avec une première exposition en 1974, à la salle Dante Alighieri de l'ambassade d'Italie à Port-au-Prince, pour culminer, en 1985, avec le vernissage d'un imposant triptyque (2 x 20 mètres) qui reste exposé dans le Hall de l'Institut français d'Haïti au Bicentenaire de Port-au-Prince jusqu'au saccage du bâtiment en l'an 2000. Avec cette importante reconnaissance institutionnelle, définitivement, il s'impose comme peintre avec sa signature d'un noir dense aux lettres rondement tracées², ses traits propres qui trouvent racines tant dans l'art moderne occidental (Georges Mathieu, Jackson Pollock, Henri Michaux, le groupe Cobra entre autres) que dans la culture populaire haïtienne, notamment la tradition vodou à laquelle il rend hommage dans les œuvres reproduites dans ce volume. Dans ces monochromes (noir sur blanc), qui révèlent mieux que ses œuvres en couleurs son esthétique, reprenant la symbolique des guédés, il met en relief de multiples formes fantomatiques surgissant de manière grotesque ou presque du noir des ténèbres comme de blancs ossements d'un caveau. C'est à proprement parler l'esthétique du chaos ou de l'incertitude des longues traversées au fond des cales houleuses, ou des interminables nuits de bacchanales mi-sacrées, mi-profanes des raras, dans sa forme la plus nue, la plus manifeste. Car sa peinture, « ni totalement abstraite ni totalement figurative » comme il la définit dans une entrevue récente³, à l'exemple des *vèvè* au centre du péristyle vodou, est d'abord fonction du mouvement des corps dans et hors l'espace de la *représentation*. Elle exige une attention particulière pour cerner — au-delà de sa masse compacte, le magma central —, les détails qui la sillonnent en tout sens dans l'enchevêtrement des

¹ Sur ces deux concepts voir infra : Jonassaint, « Matériaux pour une édition critique ».

² C'est là un principe général. Il y a des exceptions, notamment la série des « peintures guédé », où la signature est en renversé sur fond noir.

³ Voir infra Guy Tegomo, « *Je me suis toujours défini comme un nègre avec la peau à l'envers* : une entrevue de Frankétienne ».

couches successives. Elle a donc plus à voir avec l'exploration des formes, notamment les tracés des points, lignes, courbes ou spirales, que des couleurs. En ce sens, elle se distingue nettement d'une certaine peinture haïtienne dite naïve. En effet, « malgré l'impression de vivacité ou de multiplicité de couleurs que donnent certaines de ses peintures, sa palette plutôt restreinte (sobre, minimaliste) ne déborde pas vraiment de quelques couleurs fondamentales : ses toiles souvent bichromes, même quand l'œil inattentif semble percevoir une profusion de couleurs née de l'enchevêtrement des formes (sinuosités ou arabesques), du foisonnement des couches ou lignes de couleurs. En fait, outre le noir et le blanc, trois à cinq couleurs sous diverses nuances reviennent fréquemment dans l'œuvre : le brun, le rouge, le jaune, le vert, le bleu »¹.

La décennie 1974-1984, qui marque son émergence comme artiste, témoigne d'une d'intense activité créatrice, celle où il change également de langue et se lance dans l'aventure théâtrale. En effet, entre 1969 et 1972, Frankétienne écrit une « spirale », *Visa pour la lumière* et une « tétralogie spiraliste », *Lampe-témoin*² qui n'ont jamais été publiées. Ces ouvrages ont été brûlés (autodafés) en 1975 pour lui permettre, en quelques mois, d'accéder à l'expression nationale dans sa langue maternelle³, celle de tous les Haïtiens qu'il *littéralise* (pour reprendre Lucas) avec *Dézafi*. Chamoiseau et Confiant ont bien souligné l'importance de cette publication pour l'ensemble des « langues créoles », affirmant qu'avec ce roman « la littérature créolophone [...] va trouver ses lettres de noblesse »⁴. Par ailleurs, il importe de le signaler, *Dézafi*, c'est aussi un hommage à deux grands romanciers haïtiens, Jacques Stephen Alexis, à qui Frankétienne emprunte le chronotope de la *cour déserte dans la nuit* de *Compère Général Soleil* (1957)⁵, et à Jacques Roumain, faisant un clin d'œil à la clôture

¹ Je reprends ici un extrait de mon article, « Beyond Painting or Writing : Frankétienne's Poetic Quest », *Research in African Literatures* 35.2 (2004), 148. Pour une prise plus fouillée sur la peinture de Frankétienne, voir entre autres cet article, et Jonassaint, « On Frankétienne : The Course of an Opus » (2008), et les illustrations qui les accompagnent.

² Ces sous-titres génériques sont de Frankétienne, et datent de 1972 (voir *Ultravocal*, « À paraître », [5]).

³ Sur ce geste prométhéen, lire infra le témoignage de Marie Andrée Manuel Étienne, « La spirale miraculeuse ».

⁴ Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres créoles : tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975* (Paris : Hatier, 1991), 173.

⁵ Il y a toute une recherche à faire sur les rapports entre Frankétienne et Alexis, qui est fort probablement le premier romancier haïtien à camper un héros vivant, El Gaucho de *L'Espace d'un cillement* (1959), et Frankétienne, le premier à opérer le passage de mort à vie, rompant définitivement avec le tragique du récit de tradition haïtienne. Cette résurrection par le sel sera reprise métaphoriquement dans *Pèlin-Tèt*, l'ouvrier Piram accédant à la « conscience de classe », pour reprendre une expression consacrée de cette

pseudo-idyllique de *Gouverneurs de la Rosée* (1944) au dernier paragraphe de son histoire de la libération des zombis. *Voulant communiquer avec son peuple*¹, les gens qui l'entourent et l'inspirent, à l'initiative du directeur du Théâtre National d'Haïti, François Latour, il s'engage dans l'écriture dramatique. La majorité unilingue haïtianophone, qui n'a pas accès de manière réelle à la littérature nationale d'expression française, trouve en Frankétienne, dès ses premières pièces, *Troufoban* et *Pèlin-Tèt*, créées respectivement le 8 décembre 1977 et le 6 juillet 1978, un chantre exceptionnel. Bien sûr, il n'invente pas un théâtre de langue haïtienne, mais on peut dire sans doute qu'il porte, en Haïti², cette langue dramatique proprement haïtienne, à un point d'achèvement et de résonance avec son public tout à fait inédit. Mais ce travail ne se fait pas in vitro, en dehors d'un contexte et d'une tradition remontant au XIX^e siècle. En effet, contrairement à ce qu'on laisse trop souvent entendre, dès le XIX^e siècle, les Haïtiens écrivent dans cette langue, et jusqu'à un certain point, le premier livre qui pourrait être qualifié d'haïtien, du moins publié après l'Indépendance haïtienne, est fort probablement une brochure bilingue, *Idylles, ou essais de poésie créole*, où la part haïtienne (ou créole) est de loin supérieure à la française. D'abord publié anonymement en 1804 à New York par « un Colon de Saint-Domingue », il est réédité en 1811 à Philadelphie, dans une édition revue et augmentée par « un Habitant d'Hayti » sous le titre, *Idylles et Chansons, ou essais de poésie créole*. C'est cette dernière version qui était connue jusqu'à fort récemment³.

Ce livre anonyme (encore aujourd'hui on ignore qui en est l'auteur, probablement un colon de Saint-Domingue, comme il se nommait initialement), qui reprend des textes populaires dont « Lisette quitté la plaine », le premier imprimé de langue haïtienne qui nous soit parvenu intégralement, est aussi le premier jalon fort du long cheminement de l'haïtien vers une forme haute littéraire et écrite.

période dite de « l'action patriotique », à la fin de la pièce, devenant donc, comme Klodonis, un « homme nouveau ».

¹ Je reprends ici librement une formule chère à un autre géant des lettres francophones, le regretté romancier et cinéaste sénégalais, Sembène Ousmane, qui lui aussi changea de médium et de langue pour atteindre son propre public, et du coup, heureux paradoxe, accéder à une audience internationale.

² Malgré les réticences des uns ou des autres, il importe d'insister sur la différence entre les productions haïtiennes du dedans et du dehors, notamment sur le plan théâtral où le travail de la troupe Kouidor à New York, dès 1971-1972, qui renouvelle assez radicalement le théâtre haïtien, n'a aucun équivalent en Haïti dans les années 1970-1980, peut-être même jusqu'aujourd'hui. Il est dommage qu'aucune étude importante n'ait été faite, du moins publiée, sur ce moment exceptionnel de la dramaturgie caraïbéenne.

³ Pour une analyse de l'importance de ce texte, voir : Deborah Jenson, « Mimetic Mastery and Colonial Mimicry in the First Franco-Antillean Creole Anthology », *The Yale Journal of Criticism* 17.1 (2004) : 83-106 ; Jean Jonassaint, « Transnationalism, Multilingualism and Literature: the Challenge of Caribbean Studies », *Review : Literature and Arts of the Americas* 40.1 (2007) : 21-34.

Le second arrive un siècle plus tard avec Georges Sylvain qui, en 1901, donne un livre majeur, une édition bilingue et annotée de ses adaptations des *Fables* de La Fontaine, *Cric ? Crac !*¹. Pour l'époque plus contemporaine, il y a, entre autres, tout le théâtre populaire des comédiens et dramaturges Languichatte et Alcibiade, en plus des œuvres dramatiques des Félix Morisseau-Leroy et Franck Fouché. Frankétienne est nourri par ce théâtre, mais il est aussi nourri par les théâtres classique et moderne, et bien sûr avant tout par la culture, mieux la narratique populaire haïtienne². Ce sont tous ces éléments qu'il brasse pour créer une dramaturgie qui aura une résonance exceptionnelle dans l'espace haïtien dont *Pèlin-Tèt* est l'exemple le plus marquant, cette pièce dit-on, à tort ou à raison, ayant « libéré la parole en Haïti ». Personnellement, je ne peux oublier qu'en pleine période de protestation contre le gouvernement Aristide, apprenant que je logerai chez Frankétienne, l'agent de l'immigration, qui m'accueille à l'aéroport de Port-au-Prince le 8 août 2002, me demande : « Quand Frankétienne nous donnera-t-il un autre *Pèlentèt* ? » Comment mieux signifier la place exceptionnelle de ce géant dans l'espace haïtien ?

Pendant cette longue période de production presque exclusivement en langue haïtienne (du moins au niveau de l'œuvre imprimée) qui va de 1975 à 1985, il y a un intermède, *Les Affres d'un défi* (1979), adaptation française de *Dézafi*, qui lui ouvre la même année une nouvelle fenêtre internationale³ dont un long entre-

¹ Il importe de noter que la 2^e édition (Port-au-Prince : Chez Mme Georges Sylvain, 1929), amputée de la préface de Louis Borno et des commentaires de Sylvain (on passe de 246 à 163 pages), ne rend point justice à ce colossal travail de traduction et de réflexion sur la poétique haïtienne. Le sous-titre de l'édition originale (Paris : Ateliers haïtiens, 1901), « *FABLES DE LA FONTAINE* RACONTÉES PAR UN MONTAGNARD HAÏTIEN et transcrites en vers créoles PAR GEORGES SYLVAIN — Avec une Préface de M. Louis BORNO, une Notice sur le créole et des Notes ETYMOLOGIQUES de l'Auteur », donne bien la mesure de l'entreprise qui est, probablement, la deuxième édition critique faite par un écrivain haïtien. La première, *Ogé, ou le préjugé de couleur, drame historique suivi de Poésies fugitives et de notes* de Pierre Faubert, remonte à 1856. Reproduite en 1971 par Kraus Reprint, et en 1980 par les éditions Fardin, la 2^e édition de *Cric ? Crac !* est malheureusement la plus connue aujourd'hui. En 2005, les Presses nationales d'Haïti ont réédité l'édition de 1901 dans la collection « L'Intemporel », mais les « notes étymologiques » de Sylvain n'ont pas également été reproduites.

² Sur le rapport des romans haïtiens avec la narratique populaire, voir : Jonassaint, *Des romans de tradition haïtienne*, plus particulièrement le chapitre 2, « Un texte national allogène » ; et aussi le témoignage de Fignolé sur cet aspect dans les fondements de la « spirale » comme forme d'expression haïtienne — Dieudonné Fardin et Jean-Claude Fignolé, « Dialogue à bâtons rompus sur le spiralisme », *Le Petit Samedi Soir* 13 (1972) : 22-26.

³ Fort probablement, le premier écho hors frontière de l'œuvre de Frankétienne remonte à 1975 avec la publication d'un extrait d'*Ultravocal* dans le numéro inaugural de la revue montréalaise *Dérives* qui sera suivi en 1977 par la publication d'une entrevue sur

tien avec Josie Fanon dans le magazine franco-africain, *Demain l'Afrique*, « Frankétienne : la passion d'Haïti », précédé d'une belle présentation par le poète et critique franco-mauricien, Édouard J. Maunick. Un an plus tard, une autre reconnaissance d'un pair vient avec un hommage à *Ultravocal* du poète et universitaire canado-tunisien, Hédi Bouraoui, dans *Haïtivois*, « L'art de saturer pour raturer. À l'écoute d'*Ultravocal* de Frankétienne ». L'année suivante, en 1981, c'est Édouard Glissant qui salue *Dézaï* dans son *Discours antillais*. Alors que son œuvre commence à avoir de plus en plus d'écho sur le plan international, il confie à Pierre Clitandre du *Petit Samedi Soir* qu'il « n'écrit plus en français ».

Revirement ou contraintes conjoncturelles, en 1986, au moment où, comme on dit communément, la parole est libérée en Haïti, c'est le départ du président Jean-Claude Duvalier, en pleine « bamboche démocratique », après avoir adapté en français sa pièce *Kaselezo*, il publie dans cette langue *Fleurs d'insomnie*, qui fait écho à sa condition de créateur nocturne. Mais un an plus tard, il donne un texte monumental, *Adjanoumelezo*, à cette date son dernier grand livre en haïtien, que Rafael Lucas compare ici au *Finnegans Wake* de James Joyce. Il semble donc s'installer de plus en plus dans une quête scripturale extrême où la priorité est les mots, français ou haïtiens, qui l'habitent, ballotté par un double héritage linguistique, une *schizophonie*. Cette obsession des mots, ce désir d'embrasser les mots, l'amène à *L'Oiseau Schizophone*, l'histoire d'un écrivain condamné à manger les pages de son livre, donc ses mots. Cet ouvrage, qui marque un autre tournant dans sa production, comme *Mûr à crever*, est aussi un livre-pivot. En d'autres termes, un ouvrage qui met en place et discute longuement des prémisses d'une nouvelle manière d'écrire¹, ou mieux de s'exprimer. Ici, il tente de jouer sur deux claviers linguistiques, contrairement aux livres précédents : l'haïtien traversant ou travaillant massivement le français ; de combiner deux passions, l'écriture et la peinture. Nous avons une première tentative forte d'intégration du texte et de l'image (des années après une tentative faible dans *Dézaï*) qui n'aboutit pas entièrement². Pourtant, c'est le livre qui lui ouvre les portes de l'édition et de la grande presse françaises, avec une réédition par Jean-Michel Place à Paris (1998), et une double page dans *Le Nouvel Observateur*

Dézaï avec l'universitaire allemand Ulrich Fleishmann, encore dans le même périodique. Le premier travail académique important sur cette œuvre a été également fait à Montréal, un mémoire de maîtrise de Marie-Michèle Amédée, « Les Proverbes en créole et dans le roman "Dézaï" : étude linguistique, sociologique et stylistique » (1982). Amédée a repris l'essentiel de ce mémoire dans son article, « Des proverbes haïtiens dans *Dézaï* » (1986/ 1987).

¹ L'importance du métadiscours *poétique* (donc à la fois poétique et éthique) dans ces textes, qui débordent sans cesse narration, description et dialogues, est assez évident, mais elle ne semble pas avoir suscité un grand intérêt critique.

² Sur mes réserves sur la typo/topographie de *L'Oiseau*, voir Jonassaint, « Beyond Painting or Writing ».

sous la signature de Bernard Loupias, « Frankétienne le flamboyant »¹. Il le reprend trois ans plus tard pour faire les *Métamorphoses de l'Oiseau Schizophone* : retranchant toute la part iconographique, pour ne conserver que le texte revu et augmenté. Par contre, il renoue avec la typo/ topographie différentielle et signifiante, mise en place dès *Mûr à crever* (1968), qu'il avait essayé de dépasser avec *l'Oiseau*, après l'avoir laissée en plan dans *Ultravocal* (1972), *Fleurs d'insomnie* (1986) et, dans une moindre mesure, *Adjanoumelezo* (1987). Il y a donc un retour à l'expérimentation typo/ topographique, mais un retour qui est aussi un autre dépassement, le principe même de la spirale. En effet, cette fois, il la pousse vers de nouvelles limites qu'il exploitera, notamment dans de nouveaux livres manifestement bilingues, français/ haïtien : *Voix marassas : spirale fran- créolophonique* (1998), *Rapjazz : journal d'un paria* (1999), *Foukifoura* (2000).

Après *Mûr à crever*, repris en 1994, et *Ultravocal* en 1995, au niveau des textes en français, la réécriture de *l'Oiseau* en *Métamorphoses* (1996-1997) constitue le moment fort d'une série de réécritures et de rééditions qui commence avec *Chevaux de l'avant-jour* revu, corrigé et publié en 1987. Par contre, dans cette période post-*Adjanoumelezo*, allant de 1987 à 2002, au niveau théâtral et des textes en haïtien, il faut souligner tout particulièrement le processus de métamorphose continue de *Totolomannwèl* avec différentes versions françaises ou haïtiennes, pour un ou deux comédiens, qui fusionnent des années plus tard dans le one-man-show *Foukifoura* mettant en scène Frankétienne lui-même à la fois comme comédien, chanteur, scénographe, costumier. Une posture assez singulière dans la dramaturgie caraïbéenne qu'analyse Alvina Ruprecht.

On a pensé alors qu'avec *l'Oiseau*, la série des *Métamorphoses* et le work in progress *Totolomannwèl/ Foukifoura*, Frankétienne était au bout de sa ou ses quêtes expérimentales. C'était le méconnaître. En 2002, l'année même où il livre de nouvelles versions de *Pèlentèt* et *Dezafi*, il publie en français un livre capital où il atteint un nouveau sommet dans sa quête typo/topo/poétique, *H'Eros-Chimères*. Là, il réussit pour la première fois à faire magistralement cette synthèse recherchée avec *l'Oiseau* entre image et texte, poussant vers des limites rarement atteintes jusqu'alors tout ce désir (quête) d'une typo/ topographie différentielle et signifiante qui remonte à Mallarmé et au-delà, pour rester dans l'espace franco-européen moderne. Avec ce titre, il introduit également un élément nouveau, neuf, qu'il développera de plus en plus, le grand format de l'album littéralement familial (avec des reproductions de ses toiles et des photos de famille retravaillées dont un autoportrait). Ce sont de gros volumes ouvertement autobiographiques où il se livre sans se livrer, demandant au lecteur une dépense physique telle, une gymnastique de lecture, qui porte les moins téméraires, et ils sont sans doute nombreux, à abandonner la tâche. C'est le projet de *l'Oiseau* qui est

¹ Bernard Loupias, « Frankétienne le flamboyant », *Le Nouvel Observateur* 1782 (1998-1999) : 42-43.

porté à maturité. Et cette quête particulière se poursuit et se parfait avec *Miraculeuse* (2003) et, surtout, *Galaxie Chaos-Babel* (2006), où il introduit la couleur, profitant ainsi des dernières avancées technologiques qui ont rendu la quadrichromie abordable, comme il avait su profiter des développements de l'informatique pour explorer les limites du copy-art dans *H'Éros-Chimères*. Ces gros volumes, qui posent des problèmes même physiques pour leur lecture, constituent le corpus principal de l'analyse d'Yves Chelma sur *l'intime*, nous amenant à poser la question du statut de l'autobiographique dans l'œuvre de Frankétienne dont les premières traces se retrouvent déjà implicitement dans *Chevaux de l'avant-jour*, et fort manifestement dans *Mûr à crever*. Ainsi, comme Robbe-Grillet, Frankétienne pourrait dire : « je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi-même ». On n'a qu'à revoir Paulin (*Mûr*), Vatel (*Ultravocal*), Philogène et Carméleau (*Dézafl/ Les Affres*), Polidò (*Pèlin-Tèt*), Belhomme (*Totolomannwèl/ Foukifoura*) ou même Mansya (*Kaselezo*). Derrière chaque personnage, chaque narrateur, se cache qu'une voix : celle du poète, l'aède *Foukifoura* se multipliant, se métamorphosant à souhait pour compter et raconter les maux de la cité.

Syracuse, 26 décembre 2007- 2 janvier 2008