

CONCORDIA UNIVERSITY
School of Graduate Studies

This is to certify that the thesis prepared

By: Otilia Tataru

Entitled: Frankétienne, un humaniste à rebours

and submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Maîtrise

complies with the regulations of the University and meets the accepted standards with respect to originality and quality.

Signed by the final examining committee:

Sylvain David Chair

Isaac Bazié Examiner

Geneviève Sicotte Examiner

Françoise Naudillon Supervisor

Approved by _____
Chair of Department or Graduate Program Director

Dean of Faculty

Date Juin 12, 2014

Frankétienne, un humaniste à rebours

Otilia Maria Tataru

Mémoire présenté au
Département d'Études françaises

comme exigence partielle au grade de
maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)

Université Concordia

Montréal, Québec, Canada

Mars 2014

© Otilia Maria Tataru, 2014

Résumé

L'objectif de notre mémoire est de faire découvrir *Ultravocal* en tant qu'œuvre porteuse d'un humanisme à rebours. Malgré les proportions démesurées de l'œuvre de Frankétienne, les études sur l'écriture de cet écrivain ne sont pas très nombreuses. Par ailleurs, les auteurs de celles que nous avons consultées se sont surtout penchés sur la forme littéraire inventée et employée par Frankétienne, la spirale, ou encore sur la présence d'un Mal tout-puissant dans son écriture. En effet, le Mal hante sa création littéraire ainsi que ses tableaux ou dessins, sous plusieurs formes : chaos, cruauté, auto-destruction ou encore pure fascination que le Mal arrive à exercer sur l'humain. En ce qui nous concerne, nous avons essayé de regarder plutôt derrière le voile de souffrance, de déceler un message humaniste, comme derrière un masque. Entreprise bien aventureuse, car seule notre intuition nous a servi d'instrument au tout début. En essayant de répondre à la question : «Frankétienne est-il un humaniste à rebours?», nous nous sommes appuyés sur plusieurs théories et les avons adaptées aux besoins de notre recherche. Nous nous contenterons d'en citer deux : la théorie de l'intertextualité et la géocritique. De même, nous avons eu recours à un autre appui : l'œuvre de François Rabelais, un des maîtres de l'Humanisme français. Nous y avons trouvé un étalon fiable auquel mesurer l'humanisme de Frankétienne. Grâce à ces rapprochements et à l'utilisation de ces théories, nous avons réussi à mettre en lumière le message humaniste inscrit derrière le masque baroque de la souffrance, dans le livre de Frankétienne, *Ultravocal*

Abstract

The aim of our thesis is to discover *Ultravocal* as a work that carries a *humanisme à rebours*. Despite the exaggerated proportions of the work of Frankétienne, studies on the work of this writer are not numerous. Moreover, the authors of those we consulted were mainly focused on the literary form created and used by Frankétienne, the spiral, or on the presence of an omnipotent evil in his writing. In fact, Evil haunts his literary work as well as his paintings or drawings under several forms: chaos, cruelty, self-destruction or the pure fascination that evil happens to have on humans. In our case, we tried to see behind the veil of suffering, to detect a humanist message, such as behind a mask. It was an adventurous enterprise, because our intuition was our sole instrument at the beginning. In trying to answer the question: " is there a Frankétienne humaniste à rebours?", we relied on several theories which were adapted to the needs of our research. We shall only mention two: the theory of intertextuality and Geocriticism. Similarly, we have used another support: the work of François Rabelais, one of the masters of French Humanism. We found this reliable standard by which to measure the humanism of Frankétienne. Through these connections and the use of these theories, we were able to highlight the humanist message written behind the baroque mask of suffering in Frankétienne's book, *Ultravocal*.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : RENAISSANCE, HUMANISME ET BAROQUE À L'ŒUVRE CHEZ FRANÇOIS RABELAIS ET FRANKÉTIENNE	15
1.1 COURANTS, TOURBILLONS, REFLETS ET VOIES D'ACCÈS AU TEXTE	15
1.1.1 Renaissance	18
I. L'Humanisme	38
1.1.3 Le Baroque	40
1.1.4 En guise de conclusion	42
CHAPITRE 2 : ESPACES ET TEMPS	43
2.1 PRÉLIMINAIRES	43
2.2 ESPACE PHYSIQUE.....	47
2.3 MAC ABRE OU LA VISION STRATIGRAPHIQUE DE L'ESPACE ET DU TEMPS	51
2.4 LA POLYSENSORIALITÉ	55
2.5 LES POINTS CARDINAUX D'AGONIA : LA DÉLIQUESCENCE, L'ENFERMEMENT, L'ERRANCE ET L'ESPOIR.....	56
2.5.1 La déliquescence	59
2.5.2 Parallèle Agonia – Thélème	66
2.5.2.1 Les différences éblouissent	66
2.5.2.2 Univers de la démesure.....	68
CHAPITRE 3 : DE DÉTRESSE, DE VIOLENCE ET DE SOUFFRANCE	71
3.1 SOUFFRANCE ET VIOLENCE. QUELLES LIMITES?	73
3.2 FORMES ET MANIFESTATIONS DE LA SOUFFRANCE.....	74
3.2.1 Souffrance physique.....	75
3.2.2 La torture physique et les massacres.....	77
3.2.3 La violence des éléments	79
3.3 LA SOUFFRANCE PSYCHIQUE.....	84
3.3.1 La folie.....	86
3.3.2 Le silence.....	90
3.3.3 Le sommeil.....	94
3.4 D'OÙ VIENT LA SOUFFRANCE?	97
3.4.1 La source de douleur physique.....	98
3.4.2 Humeurs de la douleur	101
3.5 LE LECTEUR SOUS L'EMPRISE DU TEXTE	108
CHAPITRE 4 : DU SALUT	114
4.1. LE TERME DE LA SOUFFRANCE	115
4.2. LES REMÈDES	117
4.2.1. La purification.....	118
4.2.2. L'espoir	119
4.2.3. La parole	122
CHAPITRE 5 : HUMANISME À REBOURS	126
5.1. UN TEXTE, TROIS ÉONS.....	126
5.2. LE SEMBLABLE : THÈMES ET MÉTAPHORES	128
5.2.1. La lumière.....	129
5.2.2. Le masque.....	131
5.2.3. Table rase	133

5.2.4.	<i>Retour vers le passé, faire du neuf avec du vieux</i>	136
5.3.	LE REBOURS.....	139
5.3.1.	<i>La fête des fous</i>	140
5.3.2.	<i>Le chien</i>	141
5.4.	LE BAROQUE DE FRANKÉTIENNE.....	143
CONCLUSION		149
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE		154

Introduction

L'œuvre d'art est une tentative vers l'unique, elle s'affirme comme un tout, comme un absolu, et, en même temps, elle appartient à un système de relations complexes. Elle résulte d'une activité indépendante, elle traduit une rêverie supérieure et libre, mais on voit aussi converger en elle les énergies des civilisations¹.

Partant de cette réflexion de l'historien de l'art Henri Focillon, nous essaierons d'exemplifier pour deux œuvres littéraires ce principe vital qui place toute création artistique, au-delà de sa nécessaire individualité et de son unicité, dans un enchevêtrement de courants dont la dynamique ne se soumet pas à la mesure du temps, ni à celle de l'espace physiquement déterminé, mais traverse les civilisations sans autre limite que sa propre générosité à nourrir les esprits. D'une époque à l'autre, de plume en pinceau, de tirade en pirouette et de lyre en truelle, les idées, les motifs, les révoltes circulent au gré du génie plus ou moins ouvertement, plus ou moins hermétiquement, selon les conditions sociales, les persécutions, les dictatures, les colonisations ou tout simplement selon les modes philosophiques. La création littéraire demeure. Ainsi, c'est grâce aux idées et aux sensibilités que nous pouvons réunir François Rabelais et Frankétienne pour interroger leurs œuvres et les jauger avec la même mesure.

En effet, exposant notre corpus à des révélateurs pluriels, nous nous proposons d'examiner la façon dont l'humanisme de Frankétienne se laisse découvrir dans *Ultravocal* (1972)² en le comparant à l'Humanisme du *Gargantua* (1532) de François Rabelais. *Ultravocal* est un fascinant objet littéraire qui se rattache paradoxalement à la

¹ Focillon, Henri (1964), *Vie des Formes*, Paris, P. U. F., p. 2.

² Pour notre travail de recherche, nous avons utilisé l'édition de 2004, publiée à Paris, aux éditions Hoëbeke, dans la collection Étonnants voyageurs. La première édition de l'œuvre date de 1972. Nous continuerons la rédaction du mémoire en faisant référence (lors des citations) à ce volume comme **Ultv**.

fois à l'esprit de la Renaissance, à la réflexion humaniste et, au plan esthétique, au Baroque. L'Humanisme y est présent (ne serait-ce que dissimulé derrière une couche de violence et de cruauté), comme le prouve l'importance accordée à l'intégrité humaine, au développement de la conscience et à l'éducation. Nous pourrions aussi parler d'une *nuance renaissante* dans *Ultravocal* car le livre, dans sa richesse, dans son abondance de contrastes (deux traits bien spécifiques à la Renaissance des 15^e et 16^e siècles³) charrie un message dissimulé entre les lignes, comme derrière un masque. Cette dernière caractéristique à laquelle s'ajoutent la forme complexe, tortueuse et déroutante et les interrogations inspirées par un monde chaotique, relie le livre à l'esthétique Baroque.

Notre entreprise n'est pas sans écueil. Le principal problème consistera à déceler l'angle le plus propice sous lequel saisir la trace de la pensée humaniste et l'esprit de l'époque de la Renaissance pouvant nous aider à envisager Frankétienne comme créateur contemporain, à la fois *humaniste* et *renaissant*.

De même, nous devons trouver la juste mesure de la comparaison entre les enjeux généraux d'une société du 16^e siècle de l'Europe occidentale et ceux d'une société antillaise du 20^e siècle.

Enfin, un autre problème se présente, l'œuvre de Frankétienne a somme toute été peu étudiée alors que celle de Rabelais bénéficie de la richesse et de la diversité des analyses de plusieurs générations de critiques. Si les études publiées reconnaissent à l'unisson l'interminable énergie créatrice de l'Haïtien et son rôle dans la fondation d'une littérature émancipée de l'influence française, la littérature d'une nation haïtienne émancipée à son tour de toute oppression (Jean Jonassaint, Raphael Lucas, Yves

³ Jean Délumeau décrit la Renaissance comme «variété, jeu des contraires, exploration ardente et parfois brouillonne d'un océan de nouveautés» dans *Civilisation de la Renaissance* (1973) Paris, Artaud, p. 355.

Chemla), quelques-unes soulignent plutôt l'aspect angoissant de son écriture (Anne Douaire, Dominique Chancé, Hédi Bouraoui).

L'originalité de notre démarche, outre de proposer une lecture critique inédite de l'œuvre de Frankétienne, est de mener cette étude critique en lien avec l'œuvre de Rabelais. Il s'agira de proposer, à partir de l'étude d'*Ultravocal*, une définition de l'esprit humaniste que nous qualifierons de *à rebours*, pour cerner certains aspects de l'œuvre de Frankétienne. Nous devons, ensuite, éprouver la validité de cette définition.

Afin de démontrer la pertinence de notre démarche, nous nous sommes donné quelques objectifs précis. Il s'agira donc de:

1. Relever les principes qui caractérisent la pensée humaniste et la période renaissante qui définissent l'œuvre de François Rabelais (l'Abbaye de Thélème étant un haut-lieu immatériel de la réunion de ces principes. Ici règnent la liberté, la bonne entente entre âmes nobles, le souci pour le bien d'autrui et, très important, le désir de connaissance) et montrer leur présence transformée dans *Ultravocal* de Frankétienne;
2. Analyser la construction de l'espace et du temps chez Frankétienne, conçus, tels l'Abbaye de Thélème de Rabelais, comme immatériels. Nous interrogerons ce choix esthétique partagé par ces deux auteurs comme essentiel à la fondation de la réflexion humaniste.
3. Relever comme pierre angulaire de la construction de cet humanisme à *rebours* les thèmes de la souffrance et de la douleur tantôt chaotiques, tantôt émouvantes, toujours angoissantes, représentées dans le texte

tant dans des descriptions explicites que par des signifiants correspondant à des humeurs du corps humain;

4. Reconnaître le message d'espoir, de nature humaniste, lisible derrière les images de destruction, de violence et d'humain à la dérive;
5. Enfin, il s'agira de synthétiser le caractère humaniste, les nuances renaissantes *d'Ultravocal* et son esthétique baroque, d'identifier l'architexte qui sous-tend les œuvres de François Rabelais et de Frankétienne. L'existence de cet architexte sera la preuve du bienfondé de notre postulat.

Comme outils d'analyse, nous avons adapté les concepts de polysensorialité, mais surtout ceux de stratigraphie et d'intertextualité de la méthode géocritique de Bertrand Westphal, grâce à laquelle la perception du lecteur de l'espace décrit dans le texte est nuancée et enrichie. Ces concepts sont difficilement séparables et l'analyse d'un texte gagne à les mettre à contribution simultanément : décrit à des époques différentes, le même espace révélera des étapes différentes de son évolution (stratigraphie). Cette description se fera nécessairement à travers des images qui interpellent les sens du lecteur (polysensorialité) et elle déclenchera des associations et des interprétations différentes, selon le «bagage» du lecteur (intertextualité). Nous avons aussi trouvé intéressant d'appliquer l'analyse que Michel Foucault⁴ fait de l'importance du concept de **similitude** dans la construction du savoir au 16^e siècle. Pour les savants contemporains de Rabelais, la similitude était le principe organisateur du savoir : «c'est elle qui a organisé le jeu des symboles, permis la connaissance des choses visibles et invisibles, guidé l'art

⁴ Foucault, Michel (2012, première édition : 1966), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris, Gallimard.

de les représenter»⁵. Quatre formes de similitude suffisent à systématiser le monde visible et le monde invisible : *convenientia*, *aemulatio*, *analogie* et *sympathies*. Par ailleurs, la vaste analyse qu'Édouard Glissant a consacrée au mental antillais dans *Le discours antillais* nous servira de référence afin de raffiner notre compréhension des problèmes reliés à l'histoire des Antilles et à la façon dont elle a été envisagée et écrite par l'autorité coloniale.

Pour ce qui est de l'œuvre de François Rabelais, nous avons adopté la perspective de Mikhaïl Bakhtine, exposée dans son ouvrage exhaustif *L'œuvre de Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Le concept de chronotope, qui consacre comme inséparables l'espace et le temps, nous sera utile, surtout dans le contexte de la vision stratigraphique de l'espace, recommandée par la géocritique, afin de construire une perspective unificatrice des deux œuvres étudiées. De plus, l'analyse que Bakhtine fait du phénomène carnavalesque nous a inspiré quelques considérations sur le masque et sur sa fonction, tantôt révélatrice, tantôt dissimulatrice.

De plus, nous avons eu recours au concept d'architexte de Gérard Genette⁶ et au terme d'éon⁷, que nous avons emprunté à Heinrich Wölfflin⁸.

Nous avons reconnu dans l'œuvre de Frankétienne, tout comme dans celle de Rabelais, des préceptes chers à la philosophie humaniste ainsi que des principes spécifiques plutôt à la Renaissance. Il s'agit de percevoir la pensée de Frankétienne de

⁵ Ultv, p. 32

⁶ Selon Gérard Genette, «l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes — types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. — dont relève chaque texte singulier» (1979) *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, p. 87

⁷ L'éon est, selon Wölfflin, qui a lui-même emprunté ce terme aux intellectuels de l'école d'Alexandrie, le principe, le germe qui se retrouve, inaltéré, mais sous des formes souvent différentes, dans plusieurs organismes, dans plusieurs œuvres d'arts, événements historiques, ou encore, pourquoi pas, dans plusieurs courants littéraires.

⁸ Wölfflin, Heinrich (1961), *Renaissance et Baroque*, traduit de l'allemand par Guy Ballangé, Paris 1967

l'angle de ce que nous appellerons un *humanisme à rebours*, car il utilise, afin de sensibiliser le peuple à l'éducation, seul moyen d'échapper à l'oppression, des moyens exactement opposés à ceux qui sont propres à l'humanisme rabelaisien. Le rire, la douceur, la courtoisie, la soif de savoir, l'éducation selon les principes humanistes ainsi que la liberté accordée à l'homme d'entrée de jeu, l'évocation d'un corps humain harmonieusement constitué et harmonieusement fonctionnel sont des caractéristiques qui ont toujours servi à définir l'univers de Rabelais, un humaniste *à l'endroit*. À rebours, chez Frankétienne, le seul rire que l'on entend est celui de Mac Abre, personnage qui incarne le mal, la douceur est évoquée comme un élément soit tout à fait exceptionnel, soit inaccessible, l'éducation est présente comme une valeur vitale et incontestable, comme unique moyen de sortir de l'étau de la tyrannie, mais elle reste, comme la douceur, un idéal, dans un monde dominé par la cruauté et la folie⁹. Quant au corps humain, il est toujours représenté dans la désintégration la plus désastreuse et la plus poignante, qui suggère, en filigrane, l'annihilation de l'homme lui-même. «Conscience anéantie. Et tout notre corps est traversé d'un frisson mortel»¹⁰. C'est pourquoi nous pensons que Frankétienne est un humaniste *à rebours* : tous les principes de l'Humanisme sont évoqués, mais en leur absence. D'autre part, l'auteur s'attelle à montrer les conséquences monstrueuses de cette absence. Puisque c'est un grand mal, l'auteur n'hésite pas à se servir de grands moyens : la cruauté, la démesure, les désastres apocalyptiques.

La force et la subtilité que Frankétienne consacre à la représentation de la souffrance en font un élément cardinal dans la construction de l'espace géographique de

⁹ Marcato – Falzoni, Franca (dir.), (1990), *Figures et fantasmes de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique et des Antilles*, (volume 2), Bologne, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice

¹⁰ *Utv*, p. 153.

l'île et la pierre angulaire d'un autre espace, immatériel, «sans mesure de la chair»¹¹, qui la surplombe et la reflète, lourd d'angoisse. L'horreur de ce deuxième espace ressort avec d'autant plus de vigueur lorsque nous l'envisageons par antithèse avec Thélème. Ces deux espaces issus tout droit du génie de la fiction sont créés dans un même but : montrer à l'homme la place qui lui revient dans le monde temporel. Son intégrité et son individualité doivent être préservées afin qu'il puisse jouir d'une vie sans peurs inculquées par quelque système que ce soit et afin qu'il puisse protéger et enrichir cette liberté, cette sérénité. Nous avons vu dans ces deux espaces deux pôles d'expression d'une évidente communauté d'idées.

En effet, à l'opposé de l'abbaye, elle-même utopique, que Rabelais comble de tous les délices, se trouve cet autre espace torturé, effrité, accablé de tous les supplices. Cet espace ne porte même pas de nom, ce qui participe du malheur qui le stigmatise, car il semble être banni des contrées de l'humanité. Dussions-nous consulter un spécialiste des langues classiques afin de forger un nom pour cette entité chez Frankétienne, à la façon dont Rabelais a forgé celui de Thélème à partir d'un mot grec signifiant «libre volonté», il y a fort à parier que notre spécialiste nous conseillerait, entre autres variantes, le terme *Agonia*. Le lecteur saurait d'entrée de jeu qu'il doit s'attendre à une vraie descente aux enfers. C'est ce terme que nous emploierons au cours de notre recherche afin de nommer cet espace immatériel de tous les supplices.

Notre étude se résume à l'analyse d'un seul ouvrage de la littérature antillaise, mais les mêmes problématiques identitaires et les mêmes questionnements humains se retrouvent dans la plupart des œuvres littéraires et plus généralement, dans l'art antillais.

¹¹ *Ultramarine*, p. 26

En effet, nous pourrions ajouter ici un bref clin d'œil à la peinture de Frankétienne et aux dessins dont il illustre généreusement certains de ses livres, en particulier *L'Oiseau schizophone* (1993) et *H'Éros chimères* (2002). Son talent plastique prête contour et couleur au déracinement, à l'éparpillement, à un érotisme brutal et au chaos le plus inquiétant. La lumière et les ténèbres se livrent toujours la même inlassable guerre, les monstres cruels prennent forme et nous pourrions même apercevoir le lugubre Mac Abre sillonner les pages de *L'Oiseau schizophone*.

Par ailleurs, il serait intéressant de nous arrêter un instant sur l'aspect purement physique, typographique, du texte de Frankétienne, cette forteresse jamais lasse de parer les assauts interrogatifs des commentateurs. Sans être divisé en chapitres, *Ultravocal* est entrecoupé d'espaces blancs dont les saccades imprévisibles accompagnent la réflexion du lecteur, isolent les personnages en détresse, offrent au lecteur un frugal (et souvent incertain) refuge avant de le replonger dans cet univers angoissant. Loin d'être uniforme ou constante, la ligne casse capricieusement la longueur conventionnelle pour en épouser une plus courte, irrégulière, haletante. La police s'incline inopinément en italique, se redresse, créant ainsi une diversité dont nous n'avons pas réussi à délier le mystère. En effet, les changements de police nous paraissaient au début de la lecture survenir selon un code, mais toutes les tentatives de déchiffrer ce code se sont écrasées contre un mur impénétrable. La complexité du texte d'*Ultravocal*, ne serait-ce que dans sa dimension physique n'étant pas tout à fait une réalité à saisir en quelques phrases, nous avons pensé reproduire dans notre mémoire quelques images qui donneront une idée plus exacte de cet univers tumultueux. Il s'agit des couvertures des deux éditions *L'Oiseau schizophone*, (1993 et 1998), de pages du

livre, dont la typographie n'obéit qu'aux règles du chaos et de dessins que nous devons à Frankétienne lui-même, qui se considère premièrement peintre et ensuite écrivain, dessins qui illustrent le même livre.

FRANKETIENNE 1993

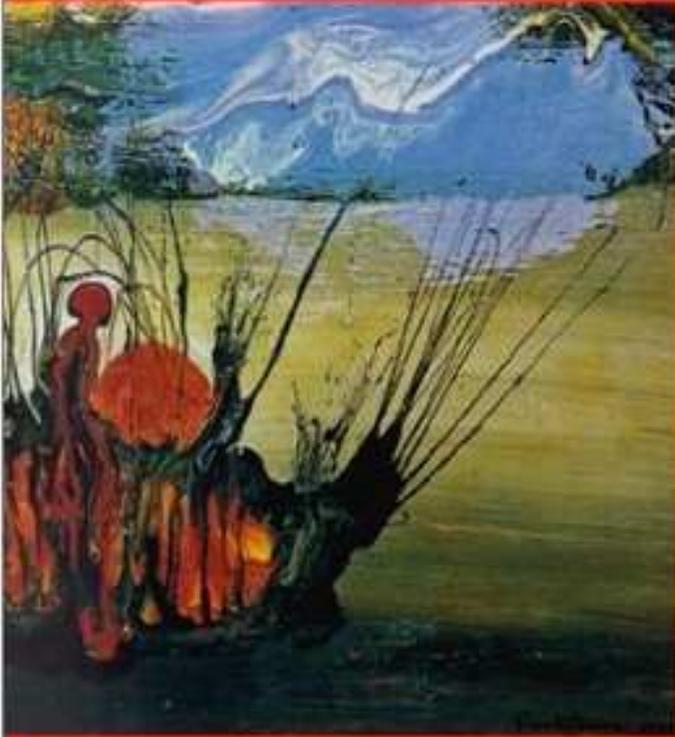
L'Oiseau Schizophone

Spirale

Un voyage ahurissant aux ultimes frontières de l'imaginaire, dans un délire intensément lucide, marqué par les brûlures des mots incandescents. Une révolution langagière en profondeur. Un incendie de paradoxes. Une spirale enflammée de violences et d'horreurs. Une efflorescence de mythes et de symboles. Avec, d'un côté, la descente épouvantable dans l'inférieur abîmé de la Mascarogne. Et, de l'autre, l'entrevision des beautés fugitives de Zilozanana, l'île des quêtes inachevables, rythmée par les palpitations du cœur mystique.

FRANKÉTIENNE

L'Oiseau Schizophone



Jean-Michel Place

gouvernements de cibler leurs recherches sur Stollas et illosans, phénomènes mystérieux annonciateurs de grands changements à l'échelle planétaire et susceptibles de balayer les sublimes dangers de la démocratie universelle.

Vagit

À la faveur d'un événement de cette nature, une nouvelle ère d'histoire se profile au sein de nos sociétés vivantes qui produisent de tels et tels, sans à peu près aucun danger.

élite fibustière

CARNAVAL

cinéma de la Dictature

Aussi-à époué —

Les tentes de la

sur laissent

Vampire Vampire

fin de règne

La démesure du sang

œuvre de caricatures et de parodies



RUPTURES

OÙ SONT DONC LES INTELLECTUELS ?

Nos veines éclataient et saignaient quand le dieu Agawou roi danger du tonnerre grimait sur nos épaules encarminées d'éclairs à pouvoir s'embarquer sur un fleuve d'ombres et d'ailes éphémères dans les eaux suspendues.

*L'exigence***la morale
DU REGARD**

Tirant le lait du temps, suçant l'amour au vol, nous apprenons à vivre, à survivre par magie, en voluptuant le silence des voix frivoles et fugitives.

la lumière LACTÉE

Mais je dis

avoir entendu

L'Étrange

Les amarynx moureillés de grunache hoursillaient si muettement que le bruissement des lointaines garbounies parvenait jusqu'aux rabières en un murmure sourd et que le bouillonnement de la nagrivaille ressemblait à un sanglot douloureux, tandis que de nombreuses pavadrasses accouraient on ne sait d'où pour disparaître aussitôt parmi les ombres froides des counavières inanimées.

Il y avait la thuriessse d'une abouvie subtile dans cette yvelure tranquille. Un silence marguineux farbinait sur les routes vides. Et dans les nougères dépouillées de leurs ramonilles se tapissait la double farangolie de la douleur et de l'angoisse, exacerbée par les chagrins et les soucis du quotidien. Souvent, le plus souvent, la rimonelle s'encombrait de bunières grises, si bien qu'il fallait déjà fuir les champs

**PANZOU
Dans un appareil****Pourquoi choisir** le parfum de foetus

Chair locale nourricière. La différence s'allume dans l'opulence du sexe empaysé d'épices, de tropiques et de feux, envenimant les plaies, les cicatrices et les blessures.

ÉCORCHÉ
écrire

enterré vivant
il fait noir



le contraire indomptable

Plus rien ne m'effeuilla l'horloge tentaculaire où s'agenouilla le temps plus rien aux crocs des cris que ma nudité vierge tant mes abeilles et mes guêpes belliqueuses orgasmèrent de piqûres perpétuelles aux violons des images déflorées violées en plein midi aux claquements de ma verge mon fouet de pénitence le poison de la soif sous ma peau racornie me rapprocha de l'oasis où moisèrent mes mains mon désert maîtrisé ma créole auréole au profil de ma joie comme une musique de proie zébrée de dissonances et de grimoires en contrepoint.

Le vieux spectre a grandi

d'étincelles et le navire bougea aux hélices de la foudre comme fusa le poisson aux éclairs des écailles aux nervures de la langue dans le sel des échos la passerelle de l'orgasme s'effondra dans l'abîme le théâtre des violences l'alchimie des terreurs embrindezinguant la fête des araignées femelles clarinettes zozotantes l'effervescence des dieux jusqu'au faite des menhirs hérissés de zinglins les putschistes panzouïstes dansèrent sur les cadavres des zocrittés massacrées et nagèrent à grandes brasses dans un immense bassin linglessouï plein de sang.

Caracopomomo à la teinture du mal salacapamama aux bruits sourds de la mort zocoumatibouloute aux tentures noires du deuil zodomisolfaguerre des chariots de violences aux mamelles de l'orage à corolles cramoisies décorant l'oeil du singe le plasma des énigmes l'éternité des nuages orvillonnés de crimes sous la neigerie d'antan depuis sept cent mille ans de rêves polarisés la chute s'accéléra dans le cul tchoucaca des caciques du pouvoir comment font-elles alors les plus belles femmes du monde pour expulser leurs mèches de doucounou doré comment font-ils aussi les empereurs et les rois pour soulager leurs tripes de leur trop-plein de fèces la crise de la bobine la maladeuse bibine s'aggrava dans le noir d'une fièvre de cheval la lune s'effiloça par la trompette anale au clair de la diarrhée dormait la zizina en dada madoda du zona au sida la zizanie des rats le quoiquoi de la science le rara des crécelles le croassement lugubre des cicatrices rouvertes au vol des rubixons aux râles des hynorats.

**Ceux qui ont préparé la
démocratie Fantomatique
c'est-à-dire ^{Un} débat truqué
^{Un} ridicule marché aux puces**

Chapitre 1 : Renaissance, Humanisme et Baroque à l'œuvre chez François Rabelais et Frankétienne

1.1 Courants, tourbillons, reflets et voies d'accès au texte

Nous allons, à présent, examiner de plus près la fascinante parenté d'esprit entre Frankétienne et Rabelais. Plus précisément, nous allons procéder à un tour d'horizon de la Renaissance et de l'Humanisme (inséparables dans l'histoire de l'Europe occidentale) et du Baroque, dont la richesse miroite renouvelée dans *Ultravocal*. Afin d'expliquer la légitimité de ce rapprochement, nous convoquerons quelques points de vue de critiques qui ont étudié la répétitivité des phénomènes historiques et nous essaierons de mettre leurs commentaires en lien avec des études sur l'intertextualité en littérature, car cette dernière relève aussi de la répétitivité, de la présence du même esprit animant des créations d'époques chronologiquement éloignées. Les mêmes causes engendrent-elles nécessairement les mêmes effets? Nous essaierons de répondre à cette question d'un point de vue complexe, en ayant recours à des connaissances du domaine de l'histoire, que nous éprouverons dans le domaine littéraire.

Certes, pour ce qui est du strictement littéraire, la définition que Gérard Genette donne de l'architexte, citée dans notre introduction, a servi de point de départ à notre réflexion.

Quant à Judith Schlanger, elle montre comment l'intertextualité nous permet de rapprocher des chefs d'œuvre qu'un premier regard nous aurait plutôt porté à

isoler. Non seulement les thématiques issues des mêmes questionnements et des mêmes angoisses reviennent-elles depuis l'Antiquité hanter la pensée humaine, embellies de nouvelles teintes ou sublimées dans de nouveaux parfums, mais la spiritualité sélectionne des moules d'expression, des styles et des figures qu'elle trouve aussi convenables à l'époque de l'Antiquité, au 16^e siècle qu'au 19^e ou encore au 20^e siècle, à Rome ou à Athènes, comme à Paris, Lyon, Londres, Port-au-Prince ou Montréal. La compréhension, les affinités ne seraient donc pas une question de temps, ni d'espace, car «Comprendre est une proximité et même une intimité; l'effet de sens, pourrait-on dire, semble abolir la distance de l'histoire. Ce qui est loin, ailleurs dans le temps, est proche en tant qu'on le comprend»¹². Ainsi, les Humanistes du 16^e siècle se seront-ils senti des affinités avec les grands savants de l'Antiquité et leur esprit aura-t-il prêté de son éclat aux Lumières des 17^e et 18^e siècles et même, au 20^e siècle, à l'existentialisme, vu par Sartre comme un humanisme.

Dans un entretien¹³ avec la revue *L'Histoire*, le médiéviste Jacques Le Goff explique que des besoins sociaux ou humains semblables peuvent être ressentis et exprimés à des époques différentes et engendrer des phénomènes semblables. C'est ce qui nous a confirmés dans l'idée qu'il ne serait pas abusif de rapprocher une société du 20^e siècle d'une société du 16^e siècle, car les contextes socio-historiques des œuvres que nous désirons analyser s'apparentent par l'expression du besoin de liberté, de la nécessité de l'éducation et, ce qui relie les deux, un besoin de lumière. Ces éléments de parallélisme retiendront ultérieurement notre attention pour une analyse plus détaillée.

¹² Schlanger, Judith (1992), *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, coll. Le texte à l'œuvre, p. 109

¹³ Le Goff, Jacques (2004), *Un long Moyen-Âge*, Paris, Tallandier, coll. Histoire

La Renaissance est traditionnellement définie comme une période d'ouverture, d'effervescente innovation et de découverte sans précédent dans les domaines scientifique, artistique, technique et même financier. Elle suit une période dont l'histoire a trop souvent souligné, à tort selon ce que Jacques Le Goff affirme dans l'entretien que nous avons mentionné, le côté rigide, sombre, obscurantiste. Le nom anglais de *Dark Ages* est d'ailleurs un très fidèle reflet de cette conception. En essayant de «réhabiliter» le Moyen Âge, de le faire connaître dans toute sa complexité, l'historien rappelle le désir d'érudition et l'effort de conservation de vieux manuscrits dont ont fait preuve les moines. S'il est délimité le plus souvent par la chute de Constantinople (1453) ou par la découverte de l'Amérique (1492), le Moyen-Âge s'étale, pour Le Goff, jusqu'à la Révolution de 1789 sans pour autant y finir brusquement : «la révolution industrielle en Angleterre, puis la Révolution française dans les domaines politique, social et mental scellent la fin de la période médiévale [...], l'histoire conservant toujours des lambeaux de Moyen-Âge [qui] survivent pendant le 19^e siècle»¹⁴. Sans surprise, quelques «renaissances» et «humanismes» rythmeraient la période qui sous-tend le Moyen-Âge :

les 15^e et 16^e siècles se caractérisent par des traits qui marquent bien d'autres «renaissances». Renaissance des 8^e-9^e siècles : les Carolingiens fondent, en effet, un humanisme chrétien sur un renouveau de la culture antique. Renaissance du 12^e siècle, avec l'approfondissement à Chartres, de l'humanisme chrétien par référence à une nature réconciliée avec Dieu; avec la construction d'un État chrétien (...) résultant de l'équilibre entre spirituel et temporel (...). Et pourquoi pas (...) la «Renaissance» des Lumières au 17^e siècle?¹⁵

Cette citation nous semble intéressante pour notre recherche, car elle atteste autant la répétitivité des idées, des «humanismes» que celle des périodes historiques

¹⁴ Le Goff, Jacques op. cit., p. 15

¹⁵ id., ibid., p. 58

marquée de «renaissance», et finalement, leur essentielle consubstantialité. Dans ce même sens, Heinrich Wölfflin affirme d'une part une possibilité d'opérer des transferts ou des emprunts de concepts entre domaines de recherche et d'autre part la nécessité de tenir compte, dans l'histoire, de ce que la biologie appelle des «facteurs récessifs» et «plasma germinatif», une part d'«invariable à travers les événements humains, au cours des époques et des siècles»¹⁶. Le terme de «éon» s'impose à sa réflexion pour nommer ces invariables, lui-même un emprunt à l'école d'Alexandrie :

rien n'est (...) plus conforme que ce terme (...) à la représentation de ces idées-événements, de ces catégories historiques, de ces constantes qui se cachent et réapparaissent, se manifestent et se dissimulent au cours des siècles; de ces systèmes qui conjuguent des phénomènes éloignés et isolent des phénomènes voisins¹⁷.

Dans cet esprit de partage de la fluidité des notions, nous nous permettrons de reprendre à notre tour le terme *éon* dans l'acception que Wölfflin lui donne, afin de préciser notre réflexion. Trois éons plutôt que trois courants se retrouveront donc dans *Ultravocal* : la Renaissance, l'Humanisme et le Baroque. Comment les reconnaître? Comment les préciser?

1.1.1 Renaissance

Quatre traits majeurs caractériseraient donc la Renaissance. Elle est insaisissable, contradictoire, curieuse et prolifique. Ces traits constitueront la trame de l'architexte que nous supposons entre les œuvres de Rabelais et Frankétienne, si ces œuvres sont nourries toutes les deux, comme nous l'avons postulé, d'un esprit renaissant. Saurons-nous décrypter l'œuvre de Frankétienne et y reconnaître tous ces traits? Se livreront-ils à notre

¹⁶ Wölfflin, Heinrich (1961), *Renaissance et Baroque*, traduit de l'allemand par Guy Ballangé, Paris, p. 78.

¹⁷ id., *ibid.*, p. 78

lecture sous les mêmes apparences que chez Rabelais? Nous étudierons, dans ce qui suit, les similitudes que nous avons observées et qui se regroupent autour de ces traits majeurs.

1.1.1.1 Insaisissable

Nous avons déjà cité Jacques Le Goff et sa vision de la périodisation de la Renaissance (voir note 15 ci-dessus). Cette description, la pluralité qu'elle souligne conviendrait-elle à notre étude? Aux deux œuvres commentées? Nous décelons dans les biographies des deux auteurs, Frankétienne et Rabelais, des disparitions, des réapparitions, selon les rigueurs de l'autorité froissée par des propos acides, des **facettes multiples**, des carrières aussi différentes que leurs nombreux talents.

D'autre part, l'utilisation d'un pseudonyme nous semble, en soi, emblématique : François Rabelais, moine (franciscain au début, dominicain ensuite), devenu médecin, membre de missions diplomatiques et enfin, pour écrire, sous le pseudonyme d'Alcofribas Nasier «abstracteur de quinte essence». Les mailles du filet des autorités ne furent pas assez fines pour saisir l'habile Rabelais, qui «était prêt, comme il le dit lui-même, à soutenir ses opinions "jusqu'au feu exclusivement"»¹⁸.

Frankétienne, enseignant, écrivain, acteur, peintre, sut, lui aussi se mettre à l'abri lorsque ses propos ont suscité des interventions de la part des autorités duvaliéristes.

Insaisissables les auteurs, leurs œuvres ne le sont pas moins.

Les critiques ont essayé de déterminer le genre littéraire de *Gargantua*. Est-ce un roman? Un conte? Un exemplum? Une satire? Ou alors un simple boniment de

¹⁸ Lazard, Madeleine, *Rabelais* (2002 [1993] Rabelais l'Humaniste), Paris, Éd. Hachette, coll. Pluriel, p. 123.

foire? Un remède qu'un médecin occupé prend le loisir d'élaborer afin de tromper la routine et de divertir des malheureux atteints de maladie?

Frankétienne cherche-t-il à divertir? À instruire plutôt? Surtout à réveiller. Il crée lui aussi un objet esthétique difficile à assujettir à une seule notion, dont la définition glisse, selon Anne Douaire entre roman, poème et tragédie. «C'est une forme littéraire, pas vraiment un genre, tout en prétendant supprimer la question du genre. Pas un roman, un poème, une tragédie ni une rhapsodie (...) la spirale se présente comme une invitation à refuser le plan pour lui préférer le volume»¹⁹.

Ce n'est là qu'une première porte d'entrée dans *Ultravocal*, car le texte de Frankétienne, tout comme celui de Rabelais, s'ouvre par une pluralité de voies. Nous pouvons lire dans l'explicite la sinistre errance de quelques personnages dont les contours se dessinent à peine sillonnant un espace anonyme et hostile. Quel message devons-nous vraiment déceler dans cette errance? Nous sommes invités à lire l'implicite, la dénonciation des intolérables horreurs de la dictature et, ce qui nous intéresse en premier lieu, le cri d'alarme destiné à réveiller le peuple haïtien.

Nous rappellerons que plusieurs niveaux de lecture s'entrelacent dans *Gargantua*. Le niveau comique, de souche populaire est accessible à tout le monde et le rire éclate franc, irrépressible, énorme. Mais Rabelais, brillant intellectuel, divertit aussi bien le public raffiné, érudit, friand de clins d'œil aux textes antiques, à ceux des humanistes contemporains, amateur de jeux de mots savants et d'ironies visant souvent les vieilles habitudes sclérosées d'un monde appelé à de profonds changements.

¹⁹ Douaire, Anne (2003), *La fascination du mal : Frankétienne, Ultravocal*, in Plurial 10, Presses Universitaires de Rennes, p. 67.

Par ailleurs, il exhorte explicitement ses lecteurs à chercher les significations profondes, dissimulées derrière des paroles ou faits d'aspect banal. Dans le prologue de *Gargantua*, il avertit son public qui serait tenté d'y voir un simple récit humoristique :

lisans les joyeux tiltres d'aulcuns livres de nostre invention (...) jugez trop facilement ne estre au-dedans traicté que mocqueries, folateries et menteries joyeuses veu que l'enseigne exteriore (c'est le titre) sans plus avant enquerir est communement repceu a derision et gaudasserie. Mais par telle legiereté ne convient estimer les œuvres des humains²⁰.

Quelques lignes plus bas, le conseil devient plus précis, étoffé de l'exemple puisé chez Platon, du chien qui s'efforce à briser l'os sachant qu'il pourra ainsi se régaler de l'exquise moelle. Les apparences, humoristiques dans le cas de l'œuvre de Rabelais, peuvent déguiser, comme dans un carnaval, un autre discours. C'est un questionnement intelligent, minutieux et patient des apparences qui garantit aux studieux le plaisir de goûter à «la substantificque mouelle» du discours profond tenu par une personne instruite et généreuse de son savoir.

Le caractère insaisissable miroite aussi dans la langue que Rabelais choisit en situation de diglossie, celle du peuple, encore indéçise au 16^e siècle, encore chancelante. Il s'emploiera à façonner cet *élément* (dans le sens le plus strictement étymologique du terme, celui de *principe, base*), à lui donner des contours plus précis.

Langue du peuple pour Rabelais, encore vacillante, le français est choisi par Frankétienne aussi, langue mûrie pendant quelques siècles, stable sur sa syntaxe, adoptée par une élite haïtienne, et que l'écrivain s'acharne du reste à convertir en instrument déstabilisateur, inquiétant, lourd de silence. S'il est possible de discuter de diglossie en Haïti, selon Max Dominique, la réalité linguistique du pays à l'époque de la publication

²⁰ Rabelais, François (1998, première édition 1534), *Gargantua*, Paris, Éd. Pocket, coll. Pocket Classiques, p. 36

d'*Ultravocal* ne saurait répondre aux caractéristiques de la diglossie, car une infime partie de la population, mais placée en position de domination, parle les deux langues, créole et français, alors que la langue des masses reste le créole²¹. Par ailleurs, Frankétienne lui-même a écrit le premier roman créole haïtien, *Dézafi* (1975), dont le public a été comparé par Rafael Lucas, justement, au public des premiers livres dits populaires de Rabelais : «bien que *Dézafi* (1975) et *Adjanoumelezo* (1987) soient écrits dans la langue du peuple, il ne s'agit pas pour autant d'œuvres destinées à un lectorat populaire, pas plus que *Pantagruel* (1532) et *Gargantua* (1534) de Rabelais, malgré leur importante signalisation populaire, n'étaient destinés à un vaste public»²². Tout comme Rabelais, Frankétienne transcrit dans la langue du peuple, le *kreyòl ayisyen*, un propos accessible plutôt à un lecteur «dont la compétence herméneutique et la sensibilité permettent de mieux valoriser le potentiel artistique de l'œuvre d'art littéraire»²³.

Un autre aspect qui nous apparaît comme significatif pour ce qui est du caractère insaisissable des deux œuvres étudiées est la représentation du corps humain. Nous rappellerons ici l'atmosphère de carnaval, soulignée par Bakhtine: le même élément, le corps humain, revient comme sous des masques différents : premièrement caractérisé par son gigantisme et pourvu d'un langage truculent, de l'humour cru, ensuite sous une apparence athlétique et agile, si nous pensons à Gymnaste et à ses prouesses de guerre, puis sous l'aspect charmant et affable des pensionnaires de Thélème et enfin

²¹ «les linguistes ou les critiques qui parlent d'un pays diglotte font preuve d'une méconnaissance des conditions sociohistoriques du pays; il vaudrait mieux aborder les rapports des deux langues sous l'angle des conflits de classe et parler d'une domination agressive institutionnelle du français de la petite minorité bilingue sur la masse unilingue créole. Ce rapport de domination se double d'ailleurs de formes de résistance par où le créole travaille, comme en dessous, l'usage du français, le surinvestit». Dominique, Max, 1999, Montréal, *Esquisses critiques*, Éditions du CIDIHCA, p. 16.

²² Lucas, Rafael, (2008) *La littérisation de la langue haïtienne*, in *Typo/Topo/Poétique sur Frankétienne*, sous la coordination de Jean Jonassaint, Paris, L'Harmattan, collection critiques littéraires, p. 125

²³ *id.*, *ibid.*, p. 125-126.

présenté, lors du massacre de Frère Jean, comme dans une de ces dissections qui devaient être pour Rabelais des exercices courants. Chez Rabelais, la description des corps ouverts gisant sur le champ de bataille garde le ton égal du vocabulaire scientifique, véhiculé par les traités que notre médecin avait l'habitude de lire ou de rédiger.

Lors d'un coup luy transchit la teste, luy coupant le test sus les os petreux, et enlevant les deux os bregmatis et la commissure sagittale avecques grande partie de l'os coronal, ce que faisant luy tranchit les deux meninges et ouvrit profondement les deux posterieurs ventricules du cerveau; et demoura le craine pendant sus les epaules à la peau du pericrane par darriere, en forme d'un bonnet doctoral, noir par-dessus, rouge par dedans²⁴.

Nous n'avons pas saisi dans les récits guerriers de Rabelais le germe de la souffrance, de la douleur, ni d'ailleurs celui de la cruauté gratuite, tellement présents chez Frankétienne, qui projette, en ce qui le concerne, sur le corps et l'esprit humains la cruauté et la souffrance. Ses descriptions saisissantes puisent dans les nuances les plus poignantes autant dans le registre érotique que dans celui de la violence. La violence physique s'accompagne toujours de répercussions sur le mental. Elle va de pair avec la folie : «Conscience anéantie. Et tout notre corps est traversé d'un frisson mortel.»²⁵

Nous aurons l'occasion de revenir sur cet aspect ultérieurement, dans les chapitres 3 et 4, que nous consacrerons intégralement à la souffrance.

1.1.1.2 Contradictoire

Jean Delumeau s'est penché sur l'étude des 15^e et 16^e siècles en Europe occidentale.

Période aux nuances multiples, la Renaissance, a réuni les conditions propices à

²⁴ Rabelais, François op. cit., p. 342

²⁵ *Ultr*, p. 153.

l'émergence de la philosophie humaniste. La Renaissance, que Delumeau compare d'ailleurs à un adolescent, apparaît comme une période de contrastes et de contradictions : l'exaltation de la paix et de la beauté coexiste avec de farouches persécutions et des guerres sanglantes, menées pour la plupart au nom de la religion chrétienne qui prêche par ailleurs la paix et l'amour du prochain. Si les études scientifiques se développent, si la médecine connaît de spectaculaires progrès, c'est aussi l'époque où se raffermir le sens d'aujourd'hui du mot *grotesque*. L'effervescence scientifique et technique dans le monde des arts nous renvoie en reflet un penchant vers le malsain dans les productions artistiques.

(...) ces contradictions sont le tissu même de la Renaissance. (...) Comparable à un adolescent en qui luttent avec fougue des forces opposées et qui n'a pas encore conquis son équilibre (...) La Renaissance fut variété, jeu des contraires, exploration ardente et parfois brouillonne d'un océan de nouveautés.²⁶

Arrêtons-nous un moment pour méditer, par exemple, sur le contraste entre *Le Printemps* ou *La Naissance de Vénus* de Botticelli et quelques-unes des œuvres de Jérôme Bosch : *Le jugement dernier*, *Le Jardin des délices* ou encore *L'Allégorie de la débauche et du plaisir*. Sérénité, harmonie et douceur d'un côté, de l'autre tension, angoisse et déliquescence. Beauté délicate et veloutée contre beauté chaotique et tortueuse. Ces contradictions de l'époque se retrouvent aussi dans *Gargantua*, où le lecteur du 21^e siècle perçoit d'innombrables contrastes. La construction même de plusieurs épisodes du livre en est un fondamental. Par exemple, la description de Thélème est construite en antithèse : les âmes bien nées et les méchants sont dépeints comme deux groupes imperméables l'un à l'autre.

²⁶ Delumeau, Jean (1973), *La civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud coll. «Les grandes civilisations»

De même, la conception pédagogique de Rabelais, pour donner un autre exemple, est polarisée : le pôle négatif étant la scholastique et le pôle positif l'éducation humaniste. Nous nous pencherons plus longuement sur cet aspect dans la description de l'éon humaniste.

Frère Jean se détache comme exemple idéal illustrant la coexistence des contraires. Produit digne d'un abstracteur de quinte essence, il est un sublimé de deux personnalités antagonistes: doux et libéral, il fonde l'abbaye de Thélème, mais, furieux, il est capable du plus terrifiant des massacres.

Es uns escarbouilloyt la cervelle, es aultres rompoyt bras et jambes, es aultres deslochoyt les spondyles du coul, es aultres demoulloyt les reins, avalloyt le nez, poschoyt les yeulx, fendoyt les mandibules, enfonçoyt les dens en la gueule, descroulloyt les omoplates, sphaceloyt les greves, desgondoit les ischies, devezilloit les faucilles²⁷.

Des contrastes se laissent déceler dans *Ultravocal*, malgré une première impression globale monocorde de dépression, d'éparpillement, de souffrance muette et de chaos. Le contraste le plus vif réside, comme dans le cas de *Gargantua*, dans la construction du texte, car entre le texte explicite, d'une violence inouïe, souvent même, d'une extraordinaire cruauté et le message humaniste, implicite, que l'auteur tente de faire entendre et révèle en toutes lettres seulement à la fin du livre. C'est la pierre angulaire sur laquelle repose l'armature intime d'*Ultravocal* et ce contraste de macrostructure rayonne au niveau de la phrase et du style : les oxymores abondent, des éléments contraires se côtoient et s'entrelacent, des sensations inverses nous envahissent. Quelques exemples tirés du livre, reliés à trois contrastes, éclaireront notre propos.

²⁷ Rabelais, François, op. cit., p. 228.

La lumière et les ténèbres se retrouvent très souvent dans la même phrase, soit dans un rapport d'hostilité, soit tout simplement comme deux facettes de l'existence. Nous pourrions donner de multiples exemples : «la source de lumière belliqueuse contre laquelle s'irrite la tribu des ombres»²⁸ (la guerre est donc anticipée, la tension est soulignée par le verbe *s'irriter* et l'adjectif *belliqueuse*. Les tenants des ténèbres appréhendent le soulèvement qui apporterait la lumière. Est-ce la lumière comme métaphore de l'éducation? De la vérité historique redécouverte? Est-ce tout simplement la sérénité tant attendue sous la dictature?), «conscience mise à feu, la marmite de sang bout toutes les nuits pour que le miroir dévoile au réveil le sens profond de l'insomnie»²⁹ (les ténèbres, la *nuit* sont associées à la torture et la lumière, le *réveil* et le *miroir*, qui dit *miroir* dit *lumière*, à une vérité enfin dévoilée, après tant de souffrance), «vision plurielle par mes larmes et celles de la lune»³⁰ (la lune est ici doublement chargée et pourrait porter à elle seule l'antithèse, car elle signifie en même temps la lumière et l'obscurité).

Un autre duo de contraires omniprésents dans le texte d'*Ultravocal* est celui de la souffrance et de l'espoir : «catastrophe par impossibilité d'un rêve. Je soigne ma douleur. La faim en pleine frénésie. Je décore mes blessures et les morsures du temps aux couleurs de mes amours»³¹, «la joie et le dépit aux deux versants de mon cœur»³². Il est intéressant de citer une sorte de définition donnée à l'espoir, à la page 188 : «l'espoir est le stratagème du cœur pour mieux vivre sa douleur et museler les

²⁸ *Ultv*, p. 14

²⁹ *Ultv*, p. 15

³⁰ *Ultv*, p. 14

³¹ *Ultv.*, p. 19

³² *Ultv.*, p. 74

démons de l'échec». Nous avons consacré à ce contraste les chapitres 3 et 4 de notre mémoire, chapitres où nous développerons notre point de vue sur ces deux éléments.

L'amour et la mort se présentent aussi dans leur éternel rapport de paradoxale et fondamentale consubstantialité : «en définitive, c'est de mort qu'il s'agit dans l'étreinte des corps nus enserrés dans les mailles du silence. Je n'oublierai jamais cette femme épuisée dans mes bras juvéniles. L'huile de l'extrême onction sur son front»³³. L'inévitable pensée de mort, figurée ici par l'huile de l'extrême onction, éclate dans cet exemple, comme dans d'autres, dans un contexte plutôt passionnel, érotique. Par ailleurs, l'un des massacres les plus terrifiants du livre se déroulera dans l'amphithéâtre Éros – Thanatos. Nous en discuterons ci-dessous, dans la section réservée aux commentaires sur la torture.

Finalement, approchons Mac Abre, le personnage concret sans doute le plus angoissant du livre. Par son art de la dissimulation et par l'irréductible antagonisme entre ce qu'il *est* et ce qu'il *fait croire qu'il est*, il anéantit jusqu'à notre tentative de délimiter deux sections : l'insaisissable et le contradictoire, car il tient des deux à la fois. Incarnation du Mal, il dissimule sa vraie nature sous des masques divers de la bienveillance ou même de la bonté et se réserve le double plaisir de faire le mal le plus profond et le plus irrémédiable et de jouir de l'horreur qu'il sème partout sur son passage. Dans la plupart de ses apparitions, il se présente comme médecin et prétend vouloir et pouvoir guérir les souffrances des gens. En fait de guérison, il ne sème que douleur et mort. Par exemple, il offre une consultation à une femme souffrante, mais «de grosses tenailles suspendues à son cou, en guise de stéthoscope»³⁴. Avant

³³ *Ultv.*, p. 19

³⁴ *Ultv.*, p. 195

d'entamer une auscultation qui ressemble beaucoup plus à une scène de torture, il lui prescrit déjà «une thérapeutique explosive»³⁵.

Les contraires, les oxymores et antithèses abondent dans *Ultravocal* et cette abondance nous confirme dans notre hypothèse, car l'éon renaissant se caractérise, tel que nous l'avons vu, par la coexistence de contraires. Ces contradictions sont celles mêmes de la vie humaine, dont Frankétienne dresse un bref inventaire : «*j'en ai déduit la supériorité des rares créatures humaines capables de survivre tant à la joie qu'à la douleur, tant à l'amour qu'à la haine, tant à la gloire qu'à la solitude dans l'échec*»³⁶. L'auteur nous en avertit sur un ton qui nous rappelle irrésistiblement les *Essais* de Montaigne : «qui suis-je? La réponse ne vaudra jamais la question. Vous perdriez votre temps à relever les contradictions du poème. C'est la vie qui change au gré de mes rencontres quotidiennes. Je ne finirais pas de répondre que je serais déjà un autre»³⁷.

Nous continuerons en discutant d'un autre trait définitoire de l'éon renaissant, la curiosité.

1.1.1.3 Curieuse

Une caractéristique importante de l'éon renaissant est le développement de la recherche scientifique et l'innovation, la redécouverte et la réappropriation de la culture antique gréco-latine : «la Renaissance s'est définie elle-même comme un

³⁵ *Ultv.*, p. 196

³⁶ *Ultv.*, p. 259

³⁷ *Ultv.*, p. 147 - 148

mouvement vers le passé. Elle voulut faire retour aux sources de la pensée et de la beauté»³⁸.

Nous semble symptomatique la fascination pour les fouilles archéologiques ainsi que le souci de conservation des traces du passé jailli de ces fouilles. Jean Delumeau affirme que : «les premiers musées apparaissent. Déjà Paul II (1464 – 1471) avait rassemblé une importante quantité de bronzes (...). Les fouilles archéologiques furent une des grandes nouveautés de l'époque»³⁹. Ici encore le vieux engendre du nouveau, car le questionnement sur le passé donne pratiquement naissance à une nouvelle science : l'archéologie. Glissons ici un bref commentaire sur la *Domus aurea*, un des monuments découverts à cette époque. Ce fait historique prend toute sa signification pour notre recherche lorsque nous considérons l'origine du mot *grotesque*. Elle est reliée aux étranges peintures qui décoraient les murs de cette *grotte* qui s'avère être un palais impérial conçu à l'échelle de la mégalomanie de l'empereur Néron. Le caractère étrange des décorations de ce palais, qui mélangeaient des éléments réputés appartenir à des sphères de la vie bien distinctes, fut reflété dans l'adjectif *grotesque*, adopté par le langage de la critique d'art avec le sens que nous lui connaissons aujourd'hui.

À pousser plus loin le questionnement de la doxa de l'époque, nous pourrions envisager la série des fouilles étendue jusqu'aux «fouilles» menées parmi les corps célestes ou encore à l'intérieur du corps humain dont la structure et le fonctionnement sont investigués lors des dissections de cadavres, audacieuse entreprise que les autorités ne voyaient nullement d'un œil tolérant. Le désir de

³⁸ Delumeau, Jean op. cit., p. 95

³⁹ Delumeau, Jean op. cit., p. 113

connaissance en général et de connaissance de l'homme en particulier emprunte à l'autre caractéristique de l'éon renaissant, insaisissable et se manifeste sous des aspects divers.

C'est d'ailleurs à la faveur de cette insatiable curiosité que bourgeoonne et s'épanouit l'autre phénomène typique de l'éon renaissant, que nous avons mentionné : le retour aux sources antiques, qui, une fois réappropriées, se transforment en un tremplin :

Une meilleure connaissance des travaux et des conceptions géographiques des Grecs a également favorisé les grands voyages maritimes de la Renaissance. Mouvement intellectuel caractéristique de la période : en de multiples domaines le retour au passé provoqua un énorme bond en avant.⁴⁰

François Rabelais convertit la curiosité en vertu cardinale des âmes nobles : le désir de connaissance des habitants de Thélème ne connaît de concurrent que celui de Gargantua, dont l'éducation, sous la férule d'Eudémon, est axée justement sur cet objectif : l'éveil de la curiosité, de l'appétit de connaissance. La curiosité des personnages n'est pas une «vertu de papier», pour paraphraser un syntagme des études sur la théorie littéraire. Elle se nourrit de la curiosité insatiable de Rabelais lui-même. En témoignent des documents divers commentés par les critiques, mais aussi les nombreuses références aux cultures antiques ou encore des descriptions minutieuses. Celle de Thélème, par exemple, celle du costume de Gargantua, ou encore l'emploi du temps de Gargantua.

Nous ne saurions continuer notre incursion sans identifier une contradiction qui, à l'échelle de l'histoire, est devenue déchirante et qui a son origine

⁴⁰ id., *ibid.*, p. 59

au sein même de cet engouement pour la connaissance. En effet, la dramatique trajectoire que les voyages d'exploration entrepris à l'époque ont prise nous dévoile la nature humaine, parée jusqu'à maintenant de toutes les vertus, dans son hypostase la plus ténébreuse : le saccage, dans une intention déclarée civilisatrice, des nouvelles terres que venaient de mettre sur la carte les grands voyageurs tels Christophe Colomb. Parmi ces terres, les îles caraïbes. Triste paradoxe de l'histoire, la curiosité scientifique occidentale a engendré le désastre dans ces îles et une réparation du «trouble de la conscience collective»⁴¹ ne saurait être envisagée faute d'une curiosité renouvelée, d'un désir de connaissance et de réappropriation du passé. Une autre exploration sera nécessaire, «exploration créatrice», selon l'expression d'Édouard Glissant et la littérature y pourrait vraiment beaucoup : «parce que la mémoire historique fut trop souvent raturée, l'écrivain antillais doit "fouiller" cette mémoire, à partir de traces parfois latentes qu'il a repérées dans le réel»⁴².

Un désir de recherche archéologique est à remarquer chez Frankétienne. À cette différence près que, dans son cas, le chantier de fouilles n'est pas délimité physiquement, mais c'est l'imaginaire haïtien, ses racines et peut-être en premier lieu, le moi : «me pencher au-dessus de moi, face à face. Je ne suis pas exempt de vertige en sondant l'abîme»⁴³ ou, un peu plus loin :

à l'intérieur du livre
nageant dans le poison de mes phantasmes
je rêve et je révèle»⁴⁴.

⁴¹ Glissant, Édouard, 1997, Paris, *Le discours antillais*, Gallimard, p. 223.

⁴² *Id.*, *ibid.*, p. 227 – 228.

⁴³ *Ultv.*, p. 15

⁴⁴ *Ultv.*, p. 21

Ces fouilles sont donc une mine d'espoir, car l'introspection peut mener à des révélations sur l'identité d'un *moi* qui, plus conscient de ses liens avec le monde, sera plus en mesure d'imaginer des moyens efficaces pour lutter contre le mal ou pour créer un univers plus juste. Cette lutte contre le mal passe obligatoirement par une remise en droits de la parole. Pervertie en langue de bois, la parole ne suffit plus à sa tâche première : «mais comment parler sans que la vérité soit fauchée par le mal au seuil même de la voix?»⁴⁵. Ailleurs elle est ankylosée, engluée ou enfermée et devient hésitante au moment où elle recouvre ses droits. Nous avons réservé à ce type de fouilles et à la nécessaire introspection un espace un peu plus large dans le chapitre 5 du mémoire.

Ce phénomène, cette recherche d'identité n'est pas propre à la littérature haïtienne. Il a été repéré et commenté dans d'autres régions espace antillais. Ainsi, le Martiniquais Édouard Glissant parle d'une aliénation culturelle aux Antilles étroitement liée à la façon dont l'histoire antillaise a été écrite, c'est-à-dire selon la méthodologie occidentale, adaptée à des peuples dont l'histoire a été continuée, une «histoire linéaire et hiérarchisée»⁴⁶. Cette même méthodologie serait inappropriée à l'écriture de l'histoire des peuples transplantés. Leur recherche d'identité passerait donc, toujours selon Glissant, par la littérature aussi : «Parce que le temps antillais fut stabilisé dans le néant d'une non-histoire imposée, l'écrivain doit contribuer à rétablir sa chronologie tourmentée, c'est-à-dire à dévoiler la vivacité féconde d'une dialectique réamorçée entre nature et culture antillaises»⁴⁷.

⁴⁵ *Ultv.*, p. 14

⁴⁶ Glissant, Édouard *Discours antillais*, p. 227.

⁴⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 228

Sans doute, le même type de besoin, aspect important de l'éon renaissant sur lequel Jean Delumeau nous éclaire: le besoin de lumière. Ancré dans le plus concret de la vie, ce besoin rayonne jusqu'aux niveaux les plus élevés. Si, aux 15^e et 16^e siècles, le verre transparent est utilisé de plus en plus fréquemment pour laisser entrer la lumière du jour dans les bâtiments et si la technique arrive à améliorer la qualité des miroirs, nous pouvons déjà parler d'un raffinement de la vie. De plus, sur un autre plan, la lumière spirituelle fut : un esprit critique commence à se développer, profondément réformateur. Dans les études sur la Renaissance, les références à la lumière reviennent souvent, surtout comme terme caractérisant une nouvelle période, tout le contraire de la période précédente, *the Dark Ages*, les temps gothiques.

Tout, à Thélème, par exemple, respire la lumière : sans frôler la vulgaire opulence, les costumes sont en tissus chatoyants, les bijoux étincelants, les décorations éblouissantes. Qu'est-ce qui pourrait jamais jeter l'ombre la plus timide sur le bonheur éclatant des pensionnaires de la célèbre abbaye? «Les patenostres, anneaux, jazerans, carcans, estoient de fines pierreries, escarboucles, rubys, balays, diamans, sapphiz, esmeraudes, turqoyse, grenatz, agathes, berilles, perles, et unions d'excellence.»⁴⁸. De même, la lumineuse beauté intérieure des personnages participe à la construction de cette atmosphère limpide qui règne sur l'abbaye de Thélème :

Cy entrez, vous, et bien soyez venuz / Et parvenuz, tous nobles chevaliers! /
Cy est le lieu où sont les revenuz / Bien advenuz, affin que entretenuz, /
Grands et menuz, tous soiez à milliers. [...] Compaignons gentilz, / Serains et
subtilz, /Hors de vilité, / De civilité / Cy sont les houstilz, / Compaignons
gentilz. [...] Cy entrez, vous, qui le saint Evangile | En sens agile anoncez,
qouy qu'on gronde ⁴⁹

⁴⁸ Rabelais, François op. cit. p. 420

⁴⁹ id., *ibid.*, p. 410

Ultravocal est un livre où la lumière est très présente aussi. Les formes sous lesquelles elle se lit sont multiples et elles appartiennent à deux registres antithétiques : la lumière et les ténèbres. On peut retrouver les deux aspects enchevêtrés dans une phrase telle : «miroitements d'étoiles sur la lèpre des eaux mortes»⁵⁰ ou encore dans : «passe la lumière dessus nos têtes; or nous rêvons de tenir le soleil dans nos mains malgré le brouillage et le gribouillage du message embroussaillé déjà de bigaillles volantes»⁵¹. Nous y avons vu une projection du besoin de connaître, de faire pleine lumière, besoin que nous avons mentionné ci-dessus, d'éclairer une partie de l'histoire afin de se libérer du poids du mystère, des superstitions, de la dépression, incompréhensible pour beaucoup. Un autre exemple illustrera encore mieux ce besoin : *«Écoutez votre colère par ma bouche. Vos griefs accumulés. Vos désirs refoulés. Au fond, c'est de lumière que je vs parle»*⁵². Nous allons identifier, une fois de plus, le mouvement caractéristique à la Renaissance et à l'Humanisme, celui de retour vers le passé afin de mieux rebondir dans le futur.

Nous analyserons ci-dessous le dernier des traits de l'éon renaissant que nous nous sommes proposé d'étudier, il s'agit de sa facette prolifique.

1.1.1.4 Prolifique

La curiosité de la Renaissance est une vertu en soi, mais elle est surtout le moteur de nombreuses et spectaculaires découvertes et inventions. Ce bouillonnement de la créativité scientifique, technique et artistique de l'époque, phénomène que nous avons sommairement commenté ci-dessus, se reflète dans l'œuvre de Rabelais sous plusieurs

⁵⁰ *Ultrav.*, p. 185

⁵¹ *Ultrav.*, p. 77

⁵² *Ultrav.*, p. 143.

formes. Ainsi, sur le plan le plus concret de la création d'un nouvel objet à travers le texte, les critiques ont souligné sa contribution à la création de la langue française.

Au 16^e siècle, en pleine évolution, la langue est encore hésitante. Si l'ordonnance signée par François 1^{er} à Villers-Cotterêts en 1539 reconnaît au français le statut de langue et le proclame obligatoire dans l'usage administratif, la grammaire et le vocabulaire ne font que commencer à coaguler.

Ainsi, des structures syntaxiques à la mi-chemin entre le latin et le français subsistent. L'exemple suivant illustre l'existence de la structure latine de l'ablatif absolu dans sa beauté épurée et les syntagmes où le participe présent est encore accordé avec le sujet avant de devenir un gérondif : « Ce fait, yssoient hors, tousjours conféréns des propoz de la lecture [...], galentement se exercens les corps »⁵³. La subordonnée infinitive avec sujet en accusatif, l'absence de déterminant, dans des structures qui gardent encore cette caractéristique du latin : « ce sont couleurs de rhétorique Ciceroniane »⁵⁴, l'orthographe différente du même mot en occurrences différentes, par exemple à l'adjectif *joyeux* ou *joieux* répond l'adverbe *joyeusement*, le pluriel des participes passés finit tantôt en *-s*, tantôt en *-z* : « les hommes estoient habillez à leur mode : chaussés, pour le bas, d'estamet ou serge drappée »⁵⁵.

Les critiques ont surtout souligné le travail de Rabelais sur la langue, sur le vocabulaire, sa créativité et son génie qui ont su donner une autre vie à des mots anciens ou à des mots puisés dans certains domaines et transférés dans d'autres.

La création de mots est aussi un aspect important sur lequel se sont arrêtés les critiques de Frankétienne. Mais, dans son cas, les mots nouveaux sont plutôt des non-

⁵³ Rabelais, François op. cit., p. 190.

⁵⁴ id., ibid., p. 310

⁵⁵ id., ibid., p. 420.

mots, dont le sens est creux et dont l'existence accuse l'installation d'une langue de bois, où les mots ont été pervertis sinon même anéantis. Rafaël Lucas⁵⁶ commente quelques éventuelles significations de mots-valises de *L'Oiseau Schizophone*. En ce qui concerne *Ultravocal*, les accumulations de mots et l'invention de mots partiellement ou pas du tout compréhensibles auraient, selon Lucas, une visée plus radicale que le simple brouillage de la compréhension: «chez Frankétienne la création linguistique participe d'une véritable restructuration du réel par la langue investie dans un processus démiurgique. La réinterprétation du réel est néanmoins sous-tendue par un projet de justice sociale».

Le mensonge et le crime sont les seuls messages que cette langue sache véhiculer, car «la parole décentrée s'éparpille au choc du verre, ne sachant comment faire éclater l'enveloppe trompeuse»⁵⁷

En ce qui concerne le style, la démesure éblouit dès les premières lignes. Les critiques parlent souvent du *gigantisme* de l'écriture de Rabelais. En effet, l'hyperbole est une figure omniprésente chez Rabelais et, issue d'un esprit renaissant, elle prend des formes diverses : la taille des personnages et leur rang dans la hiérarchie sociale, leurs noms, leurs exploits, les exploits des personnages qui servent d'exemples pédagogiques immanquablement dépassés par Gargantua, l'omniprésence des superlatifs, les impressionnantes listes et inventaires, tout est débordement.

Comme dans un miroir dont les ondes absorberaient les quelques siècles qui le séparent de Rabelais, Frankétienne écrit, lui aussi, dans un registre de pur débordement. La souffrance (laquelle est la plus insupportable, physique ou mentale, qui saurait le dire?) prend des dimensions énormes, l'urgence d'en sortir aussi, donc les

⁵⁶ Lucas, Rafaël, *L'énergie linguistique dans l'œuvre de Frankétienne*, http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/franketienne_lucas.html (site consulté le 30 juin 2013)

⁵⁷ *Ultr.*, p. 55

remèdes doivent être bien assortis à la gravité des maux. Nous nous proposons d'analyser plus en détail cet aspect essentiel de l'œuvre de Frankétienne dans le troisième chapitre de notre mémoire, entièrement réservé à l'étude de la souffrance.

Suffit-il de contempler ici les titres des deux œuvres qui nous intéressent et les définitions que les auteurs donnent d'eux-mêmes pour saisir l'ogresque de l'écriture de ces deux vaillants forgerons? Le titre complet de *Gargantua* est : *La vie très horrible du grand Gargantua, père de Pantagruel, jadis composée par M. Alcofribas, abstracteur de quinte essence*. Il contient à lui seul quatre marques sûres d'exagération :

- l'adjectif *horrible*, qui exprime déjà l'idée de superlatif
- le superlatif de cet adjectif, ce qui projette le lecteur du 21^e siècle à l'échelle «gigantale»
- l'adjectif *grand* amplifie le personnage Gargantua, dont le nom s'impose presque à son père impressionné de constater la largeur de la gorge du fils. Par ailleurs, la sonorité de ce rapprochement rappelle le son produit par la descente d'un liquide dans la gorge du géant
- M. Alcofribas est un savant personnage, lui-même un superlatif à sa façon, car il sait extraire une essence si parfaite, la quinte, celle des quatre autres éléments alchimiques (air, eau, feu, terre) réunis.
- une cinquième marque, le nom de Pantagruel, qui pourrait être interprété comme : assoiffé de tout, où qui sème la soif partout sur son passage. Une soif concrète? Sans doute, mais doublée d'une autre, la soif de savoir.

De son côté, *Ultravocal* prêche aussi par le débordement : le lecteur est invité à suivre l'auteur au-delà de ce que la voix porte, à dresser l'oreille afin de saisir un

subtil message derrière tout un chaotique tintamarre. Et son auteur se pare d'une bien superlative autodéfinition : «Je suis le plus grand CRÉATEUR que Haïti ait jamais donné. [...] je suis un génial MÉGALOMANE!!!»⁵⁸.

Un dernier aspect que nous désirons mentionner ici, puisqu'il est question de générosité et de foisonnement, est celui des clefs de lecture différentes. Autant Rabelais que Frankétienne écrivent pour tout le monde. Le texte est ouvert à tous et quel que soit le niveau d'instruction d'un lecteur, personne n'ouvrira le livre pour partir l'esprit vide. La veine gauloise de Rabelais, sa verve, son vocabulaire pittoresque ou son clin d'œil railleur amusent les uns, son activité scientifique, les références aux textes antiques et la métaphore de Thélème pour ne prendre que cet exemple en enchantent d'autres. De même chez Frankétienne : tout lecteur trouvera une source d'inspiration : l'Haïtien qui vivait des jours terribles au temps de Duvalier, l'intellectuel qui a retrouvé une langue tombée dans la calamité du non-sens, celui qui désire le réveil du peuple et la fin de la dictature, celui qui, connaissant mieux l'histoire du pays et les traumatismes qui l'ont façonné, souhaite éclaircir les causes sombres d'un malaise généralisé et enfin l'amateur de beauté éclatante et tortueuse à la fois.

Notre bref survol continue dans la section suivante, au-dessus du deuxième éon que nous désirons questionner, l'éon humaniste.

1.1.2 L'Humanisme

Indissolublement lié à la Renaissance, l'Humanisme est né au cœur de celle-ci. La joyeuse effervescence spirituelle de la Renaissance a poussé quelques intellectuels

⁵⁸ Frankétienne (2005) *Anthologie secrète*, Montréal, Mémoire d'encrier, p. 33

européens à se retourner maintenant vers les textes anciens, latins et grecs, vers une nouvelle lecture des valeurs esthétiques et philosophiques de l'Antiquité classique. Ce changement traduit, dès les premiers moments, un désir d'abandonner la vieille scolastique véhiculant un savoir creux et poussiéreux transmis d'une façon qui ne respectait pas les besoins réels de l'homme. Avec elle serait abandonnée toute la culture moyenâgeuse qui se voit déjà appliquer le qualificatif de «ténébreuse». Dans le contexte déjà révolutionnaire de la Renaissance, cela a conduit à une véritable réinvention de l'esprit humain, qui deviendra le centre de toutes les préoccupations. La coexistence de toutes ces tendances se matérialise dans la réalité par l'exploration de sources d'inspiration pas encore valorisées ou si peu, par une multitude de modes d'expression et de moyens artistiques. Madeleine Lazard synthétisera ainsi l'idée d'humanisme :

La pensée antique permet de redécouvrir l'homme, d'affirmer sa dignité, de revendiquer sa liberté. Elle légitime ses efforts pour se réaliser pleinement, atteindre le bonheur, aménager le monde en accord avec la nature, inspiratrice de la vie morale. Mettre l'homme au centre des recherches dans tous les domaines du savoir pour assurer son plein épanouissement, tel est l'objectif de l'humanisme⁵⁹.

Nous avons postulé que Frankétienne est un humaniste à rebours et nous consacrerons le chapitre 5 de notre recherche au détail de notre argumentation. Nous résumerons ici notre argument principal: la symétrie de son message avec celui porté par *Gargantua* de Rabelais : l'homme doit être maître de son destin, ce à quoi il est impossible de parvenir sans éducation. Considérée par Rabelais un des plaisirs de la vie, l'instruction devient pour Frankétienne un moyen vital de sortir du chaos. Il s'attelle à réveiller tout un peuple qu'il appelle à se forger un destin et il le fait par des moyens aussi érudits que raffinés du point de vue esthétique, aussi divers que forts.

⁵⁹ Lazard, Madeleine, op. cit., p. 26.

Ainsi, les nombreuses références aux civilisations antiques, le style poétique envoûtant, ponctué de tournures qui ne peuvent ressortir qu'au troisième éon, celui du Baroque.

1.1.3 Le Baroque

Mouvement d'une énergie multiforme, l'éon baroque caractériserait les périodes où les questionnements et les bouleversements se multiplient autant dans la société que dans la sphère culturelle et artistique. Ainsi, Dominique Chancé définit le baroque en général :

Le baroque est la poétique d'auteurs qui s'interrogent profondément sur l'ordre du monde, sur la loi, sur le chaos et qui préfèrent aux classifications et aux catégories dont ils ont pour une part hérité, une mouvance, une prolifération, un entrelacs, des figures hybrides, contradictoires, inachevées et éphémères que l'on a pu à juste titre appeler baroques. (...) Le baroque est associé au désordre, à l'anarchie, à quelque chose de démentiel. C'est pourquoi nous postulons qu'il surgit dans le contexte plus ou moins conscient d'une interrogation profonde sur l'ordre du monde, sa folie, sa démesure qui nécessite «une nouvelle mesure»⁶⁰.

La société antillaise en est une où, justement, ce type de questionnement abonde chez les artistes et chez les intellectuels. Le baroque peut donc être considéré un éon spécifique à cette littérature, tel que l'affirme Dominique Chancé :

(...) s'il est certainement typique de la littérature du Nouveau Monde et de la Caraïbe, c'est qu'il met en œuvre une problématique de la diversité de l'éclatement, une esthétique anti-classique du décentrement et de l'entrelacs, de l'archipel et du «tout-monde», dirait Édouard Glissant, auteur lui aussi de cet espace créole en mouvement⁶¹.

Qu'il s'agisse de sa conception esthétique ou de sa vision du monde et de la vie en Haïti en général, nous pouvons considérer Frankétienne un artiste baroque. La critique a déjà parlé du baroque antillais ou encore du baroquisme antillais. Dominique

⁶⁰ Chancé, Dominique, *Poétique baroque de la Caraïbe*, Paris, 2001, Karthala, p. 8.

⁶¹ *Id.*, *ibid.*, p.56.

Chancé n'est pas la seule à parler d'un Baroque antillais. Max Dominique, dans *Esquisses critiques*, identifie dans la littérature antillaise, surtout chez Émile Ollivier, un intertexte baroque, ponctué par la problématique (fascination de la mort, le chaos du monde, «signifier un monde en crise»⁶².) que par l'esthétique (images choquantes du corps humain dépecé, le masque, le labyrinthe, l'oxymore, la métaphore).

En effet, le texte de Frankétienne abonde en questionnements sur le chaos du monde. Les réponses viennent du fond d'un esprit dont la rigueur scientifique doublée d'une impressionnante créativité artistique tonne à travers des formules et des syntagmes ignorant tout du banal, sous une forme artistique, la spirale, adaptée elle-même à la volonté d'exprimer l'inexprimable, de donner une voix à ce qui ne saurait se dire. Aller au-delà de la voix dans un projet *Ultravocal*, confier malgré tout à une parole pervertie un discours qu'elle ne pourrait pas porter sans la refonte que lui prodigue Frankétienne, confier une autre part du message aux procédés typographiques, aux répétitions et aux ruptures de la spirale et au silence lui-même, c'est à ce prix et à ce prix seul que l'œuvre de Frankétienne peut être couchée sur papier.

Par quels moyens? L'enchevêtrement entre traits des éons renaissant et humaniste et moyens artistiques baroques ne nous permet pas de les isoler les uns des autres. Nous pouvons toutefois énumérer des procédés spécifiques au baroque : le mouvement circulaire (autant la construction en spirale que le tourbillon dans lequel nous entraîne le livre au fil de la lecture); la construction tortueuse et labyrinthique du texte, les miroitements (présence du miroir en tant qu'objet, mais aussi, à un autre niveau, revendication implicite de la liberté à travers le miroitement de l'horreur), de nombreuses

⁶² Dominique, Max, 1999, Montréal et Port-au-Prince, *Esquisses critiques*, Éditions du CIDIHCA et Mémoires d'encrier p. 191.

images d'une violence extrême, parmi lesquelles, celles du corps humain dépecé. Nous reprendrons, dans le dernier chapitre de notre mémoire, le sujet de l'éon baroque dans *Ultravocal* et nous présenterons quelques exemples éloquents tirés du texte.

1.1.4 En guise de conclusion

Nous avons essayé, dans ce premier chapitre, de mettre en lumière la trame de l'architexte de *Gargantua* et *Ultravocal* et nous en avons dégagé les deux fils principaux: les deux éons, renaissant et humaniste.

Ultravocal met en scène une entité bien particulière, à la fois un *locus terribilis*, mais aussi ce que nous pourrions nommer un *tempus horribile* qui y est nécessairement associé, complexe ciblé du reste par un projet iconoclaste de l'auteur, car une fois cet ici-maintenant d'oppression et d'angoisse disparu sous ses propres miettes, la reconstruction de la vie sur des bases saines deviendrait possible. Ce sont là deux éléments qui s'entrelacent dans le texte d'*Ultravocal* et que nous essaierons de suivre comme axes de notre analyse dans le prochain chapitre.

Chapitre 2 : Espaces et temps

Nous examinerons dans le présent chapitre le lien qui s'établit entre les espaces décrits dans les œuvres littéraires sur lesquelles nous menons notre recherche. Cette analyse nous aidera à donner plus de relief à l'insolite du rapprochement entre deux esprits littéraires comme ceux de Frankétienne et Rabelais.

Nous l'avons affirmé dans l'introduction, *Ultravocal* recèle deux espaces de natures différentes, un espace physique et un autre, immatériel. Essayer de tracer une frontière immuable entre les deux ne serait pas réalisable et irait par ailleurs contre l'objectif de notre analyse, qui est plutôt de réunir que de séparer, de rapprocher plutôt que d'écarter. Toutefois, après quelques précisions théoriques sur notre démarche, nous consacrerons ci-dessous deux sections distinctes à ces deux espaces. Ensuite, nous proposerons un parallèle entre *Agonia* et l'abbaye de Thélème, à travers lequel les contours de cette communauté de pensée devraient se trouver renforcés au fur et à mesure que se précisera la carte d'un territoire d'idées commun.

2.1 Préliminaires

Précisons dès le début que nous nous inspirerons dans notre analyse de quelques points de la démarche théorique de Bertrand Westphal, la géocritique. Cette démarche consiste à superposer plusieurs textes manifestant des points de vue différents (endogène et allogène) sur un même espace afin de le comprendre dans son évolution. En même temps, la géocritique permet de plonger dans la subjectivité des personnages à travers leur perception de l'espace.

Bertrand Westphal a organisé sa méthode d'analyse en suivant quatre orientations qu'il appelle les quatre points cardinaux de la géocritique que nous essaierons de synthétiser en quelques mots : *la multifocalisation* (la pluralité de textes et de points de vue pris en compte lors de la composition du corpus assure une analyse plus riche d'un espace géographique donné), *la stratigraphie* (notre perception d'un espace ne peut en recouvrir qu'un fragment alors que ce même espace appartient en réalité à un continuum en évolution. Parler d'évolution implique par ailleurs la nécessité de parler de temps, chaque moment de cette évolution pouvant être activé à chaque moment d'un présent donné. Il appartient au lecteur de savoir lire l'activation de ce complexe espace – temps), *la polysensorialité* (un même espace engendre des paysages si différents selon qu'il est considéré à travers la vue, l'ouïe, l'odorat ou le toucher. Comme l'une de ces perceptions semble dominer dans certains textes, leur superposition mène à une sorte de reconstruction de l'intégralité de l'espace donné et à *l'intertextualité* (laquelle permet de composer une image complexe émergeant de la mise en commun de plusieurs perceptions).

Notre recherche ne ciblant pas la description, ni la pure et simple reconstruction d'un espace géographique à travers un bouquet de textes, - notre corpus ne fut pas bâti à cette fin - il ne s'agira pas ici de transposer la multifocalisation, point cardinal de la démarche géocritique, telle que Westphal l'entend : « la dynamique multifocale sera l'incontournable objet de cette analyse. Sans hésiter, on dira qu'elle caractérise la géocritique »⁶³.

Néanmoins, nous en avons retenu des aspects enrichissants pour notre étude, visant à explorer la force littéraire de la description d'espaces plutôt que la description

⁶³ Westphal, Bertrand, *op. cit.* (p. 199).

elle-même, à savoir sa vocation de réunir, en général, des visions du monde et des façons de les dire, et plus particulièrement, les éons humaniste, renaissant et baroque, autrement dit, il s'agira d'étudier l'intertexte et de « déterminer un espace commun, né au et du contact de différents points de vue »⁶⁴. Dans notre analyse, cet espace de rencontre sera immatériel. Un espace d'idées commun à deux œuvres littéraires. Nous nous sommes donc inspirés de la géocritique sans toutefois l'appliquer dans son intégralité comme grille de lecture. Ainsi, l'*intertextualité* sera présente, la *stratigraphie* aussi, car nous serons amenés à scruter plusieurs couches temporelles. Enfin, nous nous inspirerons de la *polysensorialité* pour mieux rendre compte de la richesse de nuances et de tons de l'écriture de Frankétienne.

L'impossibilité de dissocier la perception de l'espace et du temps explorée par Westphal par le moyen de la stratigraphie avait aussi préoccupé Mikhaïl Bakhtine. Les observations de ce dernier constituent un autre point de vue théorique sur lequel nous nous appuyerons, surtout qu'il a analysé cette relation dans l'œuvre de Rabelais, entre autres. Mikhaïl Bakhtine a cherché à mieux rendre compte de cet aspect du texte littéraire et a adapté à la théorie littéraire une notion appartenant au domaine mathématique et qui « exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps »⁶⁵: le *chronotope*. Les rapports espace-temps résumés par ce terme prennent pour Bakhtine une si grande importance, qu'il affirme que les genres « sont déterminés par le chronotope »⁶⁶. Le chronotope constitue une unité centrale de l'étude que Bakhtine consacre à l'œuvre de Rabelais, car ce dernier se serait donné pour objectif de « reconstituer un monde spatio-temporel approprié, un

⁶⁴ Westphal, Bertrand, (2007) *La géocritique. Réel, fiction, espace* Paris, Les éditions de minuit (p. 188).

⁶⁵ Bakhtine, Mikhaïl, (2008) (réédition) *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. Tel, traduction du russe par Daria Olivier, ouvrage paru initialement dans la «Bibliothèque des Idées» en 1978.

⁶⁶ *idem.*, p. 238.

nouveau chronotope pour un homme nouveau, harmonieux, global, de nouvelles formes pour les relations humaines»⁶⁷. Mais, cette reconstruction ne pouvait passer que par la destruction préalable des liens instaurés par l'église catholique pendant le Moyen Âge :

en anéantissant les voisinages traditionnels des choses, des phénomènes, des idées et des mots, Rabelais parvient à des voisinages nouveaux, vrais, correspondant à la nature et à l'interrelation de tous les phénomènes de l'univers. (...). Le problème de Rabelais consiste à rassembler, sur un nouveau fondement matériel, un monde qui se désagrège (comme résultat de la décomposition de la vision du monde médiéval. L'entité et le «fini» du monde médiéval (...) étaient détruits. Détruite aussi était la conception historique médiévale (...). Dans cette vision du monde, le temps n'était qu'un principe destructeur, anéantissant, non constructif. (...). Il fallait trouver une nouvelle forme de temps et de sa relation à l'espace, au nouvel espace terrestre. (...). Il fallait un nouveau chronotope permettant de relier la vie réelle (l'Histoire) à la terre réelle.⁶⁸

Pour Westphal et Bakhtine, les notions d'espace et de temps sont donc si indissolublement liées, que la perception et la description de l'un est inconcevable si elle est séparée de la perception de l'autre. Du point de vue de Bakhtine, cette relation est en plus, chez Rabelais, porteuse du principe d'un renouvellement qui se doit d'être radical, d'un monde devenu indifférent aux besoins de l'homme. Il nous faudra, dans notre analyse des espaces, tenir compte de cet enchevêtrement des perceptions et essayer de le refléter tel quel.

Sans chercher à tracer une limite entre la description de la géographie de l'espace physique et celle de l'espace immatériel dans *Ultravocal*, nous essaierons de détacher quelques éléments caractéristiques de l'un ou de l'autre.

⁶⁷ *idem.*, p. 315

⁶⁸ *idem.*, pages 349 et 350.

2.2 Espace physique

Les espaces que nous nous proposons d'analyser chez les deux auteurs ne sont pas ou sont très difficilement repérables sur une carte géographique. Pensons, pour commencer, aux espaces physiques imaginaires : au Royaume de Grandgousier, à celui de Pichrocole, à l'Île sonnante, imaginés par Rabelais ou à Mégaflore, Vilasaq ou encore à l'empire et au désert Sans-Bout de Frankétienne. Les cartes géographiques du monde concret ignorent ces noms que nous pourrions appeler des simili-toponymes. Ces espaces s'inscrivent pourtant dans le vraisemblable, grâce à certaines particularités du texte que nous ne détaillerons pas ici.

En revanche, nous observerons un autre espace, une sorte d'image inversée : Haïti, le décor physique d'*Ultravocal*, est presque impossible à identifier comme entité géographique. Le texte ne se tait pas, mais les indices grâce auxquels il est possible d'identifier les lieux ne sont qu'en infime partie d'ordre géographique, on découvre la description fragmentaire d'une île des Antilles et quelques détails aussi éparpillés que rares. Ces derniers se retrouvent presque tous concentrés dans ce rêve d'un «il» anonyme qui voudrait gagner à la *borlette* : «il se vit tout nu derrière un char longeant le boulevard Jean-Jacques Dessalines, du côté de Télé-Haïti. (...) il dépassa la Boulangerie Saint-Marc, avant de bifurquer au coin de l'avenue Paul VI»⁶⁹.

Les autres indices appartiennent à un univers sociohistorique que le lecteur doit apprivoiser par ses propres moyens. Ainsi, quelques références à la devise nationale (la gourde), à un édifice construit pendant la période coloniale et qui a servi sous les deux dictatures Duvalier de prison politique : «un corps de cauchemars dans la malédiction du

⁶⁹ *Ultr.*, p. 133

terrible Fort-Dimanche»⁷⁰, à des rites et à des divinités vaudou («*aujourd'hui il s'agit moins de reconstituer un puzzle que de créer le vèvê*⁷¹ *d'un loa*⁷² *nouveau*»⁷³, le mot *marassa*⁷⁴ utilisé comme adjectif «*nûment l'ambiguïté de nos désirs marassa*»⁷⁵), aux croyances reliées aux zombis («*nous sombrons sous le poids d'un sommeil millénaire et l'indifférence / impuissance de toute une population zombifiée*»⁷⁶).

Enfin, une autre catégorie d'indices, concernant l'origine ethnique de l'auteur et sa biographie⁷⁷, restent quant à eux extérieurs au texte littéraire.

L'anonymat de cet espace est en soi éloquent, car il suggère l'impuissance d'avoir, sous une dictature déshumanisante, une place sur la carte de l'humanité. Les quelques toponymes parsemés ne font qu'accentuer cette pesanteur : Mégaflore, la destination toujours ciblée par Vatel, jamais atteinte, l'Empire Vilasaq (une autre orthographe possible, « ville à sac » transcrirait la destruction) qui devient en peu de temps l'Empire Sans-Bout (empire et désert partagent l'illimité de ce nom).

L'espace physique se lit par fragments et ce fragmentaire du décor trouve un fidèle reflet dans l'écriture. Nous pourrions énumérer quelques exemples. Commençons par les ruptures de texte : lorsqu'un passage s'arrête en laissant place au suivant sans aucune transition, sans même le rire de Mac Abre, qui annonce habituellement le départ de ce monstre et dont nous parlerons ci-dessous. Ensuite, des ruptures de sens : des

⁷⁰ *Ultv.*, p. 171

⁷¹ Les *vèvés* sont des symboles religieux visuels du patrimoine du vaudou, correspondant chacun à un esprit (*loa*). Ces symboles sont dessinés, lors d'une cérémonie, à l'entrée de la maison, avec une poudre pour que l'esprit descende à la cérémonie.

⁷² Esprit vaudou servant d'intermédiaire entre l'humain et Dieu. L'Université de Webster a dressé une liste de loas : <http://www2.webster.edu/~corbetre/haïti/voodoo/biglist.htm>. (site consulté le 15 août 2013)

⁷³ *Ultv.*, p. 173

⁷⁴ Les Jumeaux Marassa sont, dans le patrimoine vaudou, des loas qui favorisent la fertilité

⁷⁵ *Ultv.*, p. 170

⁷⁶ *Ultv.*, p. 171

⁷⁷ Il n'a jamais quitté Haïti pour s'installer dans un autre pays, ni pendant les dictatures Duvalier, ni après.

phrases elliptiques se suivent, mais le sens est rarement accessible, car les idées ne se suivent pas. Dans ce long exemple, le fragmentaire est par ailleurs textuellement présent :

Gesticulations et ricanement dans l'enclos de la ménagerie. Jeux de scène, d'avant-scène et de coulisses. Séquences brisées. La folie guette la bouteille vide et le cortex. Toujours possible la dissociation entre l'amour et le sexe. Eux. Incorruptibles. Ils tombèrent amoureux d'une plante inconnue et d'une planète imaginaire. Hors d'atteinte, l'oiseau mélancolique⁷⁸.

Même dans l'espace si restreint d'un *enclos de ménagerie*, tout peut être *brisé* : les phrases, les *séquences* et le sens du paragraphe au complet.

Certains passages pourraient être qualifiés d'«insulaires» dans la mesure où ils sont isolés par des espaces blancs du reste du texte. Les lignes s'arrêtent parfois avant d'atteindre le bout de la page, composant ainsi de vrais îlots typographiques ou encore représentant par un autre moyen l'errance inachevée des personnages. Ces deux derniers moyens littéraires seront illustrés ensemble dans le passage suivant, où il est question d'un *impossible retour* :

*Crépitement de feu
nos étreintes (carambolage)
impossible retour.
Irréversible parole surgie du silence et du vide. Pourtant le cœur se remet en
marche.
Ombre saisie au vol⁷⁹.*

Les premières lignes se cabrent et refusent d'occuper tout l'espace qui leur est destiné. Ensuite, comme si l'écriture hésitait sur sa trajectoire, comme si elle était elle-même en errance, une ligne complète est suivie d'une dernière qui ne coule que jusqu'à la moitié de l'espace.

⁷⁸ *Ultv.*, p. 112

⁷⁹ *Ultv.*, p. 114

Un autre exemple, cette fois-ci un minuscule îlot typographique : le passage suivant entre deux blocs de texte (isolement que nous essayons de reproduire afin de rendre le plus fidèlement et le plus intégralement possible l'effet en même temps visuel et littéraire produit dans le livre) :

*Soleil miroir en mal d'images
mascotte ou bourreau des îles chauves*

L'errance constitue elle aussi un moyen d'exprimer le fragmentaire : dans la masse de personnages sans trajectoire, Vatel traque inlassablement Mac Abre et ce sont les seuls personnages dont la présence est constante et les actions relativement prévisibles. Bien que leurs apparitions constituent un repère dans l'espace du texte, c'est tout de même l'aléatoire qui caractérise le mieux leurs mouvements. Vatel, conscient de la disproportion des forces, recherche malgré tout la confrontation avec Mac Abre, ce qui le désigne comme un vaillant insurgé contre le Mal. Résolu à affronter son monstrueux adversaire, il se renseigne sur l'itinéraire de ce dernier afin de mieux orienter sa poursuite et malgré le dégoût que lui inspirent les horreurs commises par Mac Abre, il garde son sang-froid dans des circonstances invitant plutôt à la distraction : «pendant que la foule se fourvoyait dans des conjectures, seul Vatel réfléchissait au point de toucher la vérité»⁸⁰. L'épuisement et l'échec temporaire n'arrivent pas à l'abattre, Vatel garde le cap sur Mégaflore et sur son projet de défier le Mal. Mac Abre est un personnage très important dans l'économie du livre et nous nous proposons de l'analyser dans la section suivante.

⁸⁰ *Ultv.*, p. 136

2.3 Mac Abre ou la vision stratigraphique de l'espace et du temps

« Mac Abre, l'incarnation du mal »⁸¹ tel que Frankétienne lui-même le présente, arpente imperturbablement l'espace et le temps. Sa seule présence est un gage de malheur : « où passe Mac Abre, le mal le précède, l'accompagne et le suit »⁸². À son entrée dans l'histoire, au Moyen Âge, la violence accompagne ce « troubadour inconnu précurseur obscur de guillotiner » (p. 49). Sa cruauté ne connaît d'égal que dans son ingéniosité à trouver de nouvelles façons de semer le Mal et dans l'efficacité de ses poisons, présentés par ailleurs comme remèdes. Si ses masques changent souvent, tantôt docteur, tantôt usurier, tantôt chef d'orchestre, c'est pour son seul divertissement, car, explique-t-il aux passagers d'un train : « ma vie serait monotone et inutile sans cette variété sanglante (...) je suis encore vivant d'utilité publique d'utilité planétaire malgré mes huit cents ans je pratique un métier passionnant enrichi d'une gamme infinie de cris je suis Mac Abre docteur en mal incontournable! »⁸³.

À lui seul, Mac Abre nous inspire, par ses déambulations, une vision stratigraphique de l'espace et du temps tressés ensemble. Dans le même décor émietté, barré de toutes parts, torturé par tous les maux, Mac Abre émerge, avec sa kyrielle de fidèles et affreux suivants : « les taratropouvermouchiques, les rhinocéros, les ravets, les punaises, les maringouins, les poux, les mouches, les singes, qui sont venus du fond des âges. Et les bagages maléfiques de Mac Abre s'accumulent horriblement »⁸⁴. Cette

⁸¹ *Ultv.*, p. 11

⁸² *Ultv.*, p. 211

⁸³ *Ultv.*, p. 83

⁸⁴ *Ultv.*, p. 88

accumulation d'horribles créatures sorties *du fond des âges* appelle une double interprétation.

Premièrement, selon Umberto Eco, «le seul but d'une bonne liste est de transmettre l'idée de l'infini, le vertige de *l'et cetera*»⁸⁵. Cette liste se dresse devant nous selon le principe de l'énumération convergente⁸⁶, principe que Umberto Eco reconnaît aussi chez des écrivains de l'Antiquité gréco-latine, mais aussi, au cœur de notre sujet de recherche, chez l'humaniste Rabelais. Ce dernier, «un des premiers maîtres de la liste galopante»⁸⁷ l'utilise dans de nombreuses descriptions lorsqu'il désire illustrer l'abondance ou la multitude que la raison humaine ne peut concevoir (par exemple les festins, les jeux de Gargantua ou encore son programme éducatif). Et ce n'est pas tout : la passion de Rabelais pour les listes ne serait pas innocente du point de vue idéologique, il se plairait aussi à «subvertir l'ordre rigide des *Summae* académiques médiévales»⁸⁸. Chez Frankétienne, comme chez Rabelais ou chez d'autres écrivains, l'accumulation se construit sur le plan syntaxique mais aussi sur le plan lexical : plusieurs mots s'agglutinent en un seul, dont la longueur et l'extravagance s'accordent parfaitement avec l'esprit même de la liste. Ainsi, les taratropouvermouchiques, établissent de nouveaux liens entre espèces diverses et participent du foisonnement de la liste de calamités qui accompagnent l'apparition de Mac Abre.

Ensuite, la vision stratigraphique est très explicitement synthétisée dans la phrase citée décrivant Mac Abre pendant une nuit d'insomnie : «il éprouve la sensation

⁸⁵ Eco, Umberto, *Confessions d'un jeune romancier*, 2013 (pour la traduction française), Paris Grasset, p. 149

⁸⁶ Elle «repose sur un univers de discours spécifique en fonction duquel les éléments de la liste acquièrent une certaine cohérence mutuelle», *id., ibid*, p. 211.

⁸⁷ *id., ibid*, p. 200.

⁸⁸ *id., ibid*, p. 200.

de sombrer dans les épaisseurs du temps»⁸⁹. S'agit-il du sommeil physique ou d'une dormance pendant laquelle couve une future étape de ses pérégrinations à travers le temps?

La sédimentation du malheur s'épaissit avec chaque époque visitée par Mac Abre et ses passages sillonnent des univers différents de la connaissance du lecteur : en Antiquité, Mac Abre préside à de sanglants combats qui fascinent un public hypnotisé par la vue du sang des humains ou des bêtes, à l'époque de l'Inquisition, tortionnaire d'une redoutable cruauté, il nous plonge dans la consternation, à l'époque coloniale, il devient un sadique propriétaire de plantation. Ses allers-retours se prolongent jusque dans le présent du texte, où il fait des apparitions plutôt prévisibles. En exploitant la pauvreté extrême, l'ignorance de l'humain aux abois ou encore ses pulsions sexuelles, Mac Abre devient l'objet de la brève, mais totale adulation de ses victimes, qui le regardent, jusqu'à ce que mort s'ensuive, comme un sauveur.

Les épisodes de ses apparitions sont brefs et ils finissent sur le départ du personnage, départ retentissant souvent d'un rire maléfique, content de ses derniers exploits sadiques. Même si ce départ n'est à chaque fois que temporaire, car le texte de Frankétienne progresse en spirale et dans les volutes, Mac Abre gagne une autre tranche d'espace – temps, c'est tout de même un éloignement du Mal, ce qui nourrit l'espoir. Le moment où il quitte définitivement, le texte pour « s'effondre[r] en son abîme »⁹⁰ n'est qu'une sortie de scène temporaire, comme les autres, non pas une disparition finale :

⁸⁹ *Ultv.*, p. 105

⁹⁰ *Ultv.*, p. 287

« l'on entend un bruit de chute dans la poussière du néant où le mal se recycle à travers les anneaux des années mortes »⁹¹.

Cette structure des anneaux des années est hautement suggestive, de deux points de vue : visuellement, la section d'un tronc d'arbre, qui laisse voir les anneaux des années passées (donc *années mortes*) rappelle la forme d'une spirale, la forme littéraire choisie par Frankétienne, mais en même temps, les anneaux des années miroitent les *strates* de la vie d'un arbre. Voilà une nouvelle et troublante association avec la vision stratigraphique qui suggère que Mac Abre ne plonge dans les strates du temps que pour mieux en remonter, en *mal recyclé*, à un moment encore inconnu, mais certain.

D'autres personnages traversent météoriquement le livre sous des noms qui inspirent soit un rire quelque peu cathartique, tel que Bakhtine l'aurait imaginé dans un carnaval du 16^e siècle : le domestique de Mac Abre s'appelle Malocul (un personnage tellement sinistre ne saurait inspirer que le dégoût, mais affublé de pareil nom, il inspire plutôt la pitié ou alors, l'impression qu'il mérite bien, pour sa bassesse, d'être condamné à porter un nom aussi vilain), soit de la compassion, car Bénita est tout sauf bénite (impuissante victime de Mac Abre, dans un épisode que nous évoquerons dans le prochain chapitre, traitant de la souffrance), soit l'admiration, pour Constance, fidèle depuis des années au serment de ne « sortir de sa solitude que le moment où elle se sentirait assez forte pour affronter Mac Abre au grand jour »⁹². C'est, par ailleurs, la femme de Vatel et la c/Constance, la détermination semblent les inspirer tous les deux.

Une foule de silhouettes se fauillent solitaires entre les lignes en essayant d'échapper au malheur, certains d'entre eux cherchant refuge ou soutien auprès de Mac

⁹¹ *Ultv.*, p. 287

⁹² *Ultv.*, p. 145

Abre, tandis que des groupes entiers sont massacrés et envoyés dans une sorte de fosse commune de l'anonymat.

2.4 La polysensorialité

Du point de vue sensoriel, les images sur lesquelles se bâtit l'espace physique appartiennent à tous les registres de sensibilité. Elles dégagent très souvent une intensité extrême, circonscrite presque toujours au pôle négatif de la perception.

Des odeurs nauséabondes s'agglutinent dans l'atmosphère, d'autres images leur répondent, images de « chaos de villes menacées de destruction »⁹³ ou encore dévastées par une figure du Mal, qui pourrait être, par exemple, visuellement, les ténèbres ou, comme image auditive, le silence qui agresse au même titre que le cri fou ou désespéré. Impossible, dans certains cas, de nommer un seul sens destinataire d'une image. Le visuel et le tactile sont souvent interpellés ensemble, surtout dans des scènes d'horreur (nous en donnerons des exemples dans un chapitre ultérieur, réservé à l'analyse de la douleur), mais souvent aussi l'auditif s'y ajoute : des cris surgissent ou un lourd silence s'écrase sur le décor. La musique elle-même est contaminée par la tristesse et la mort, accompagnant quelques scènes de massacres ou d'autres, où Mac Abre hypnotise tout simplement ses victimes: «les yeux pleins de volupté, Mac Abre joue du violon pour bercer les zombies de son harem»⁹⁴. Le tumulte participe, dans ces descriptions aussi, à la construction d'une atmosphère inquiétante : *«j'accorde ma voix avec le flux démoniaque de l'infinie lumière crêtée d'orages. Alors, j'entends le vert des feuilles et le bleu de la mer se mêler au lyrisme d'une tempête musicale»*⁹⁵.

⁹³ *Ultv.*, p. 15

⁹⁴ *Ultv.*, p. 99

⁹⁵ *Ultv.*, p. 232

Les sensations d'enfermement et de détresse dégagées de l'espace physique ourdissent autour du lecteur une inquiétude, une pesanteur fissurée à quelques endroits, malgré son épaisseur, par de subtils filets d'espoir, par sa présence ou par sa seule évocation. Toutes ces perceptions et sentiments contradictoires se tissent et dressent ensemble tout un univers, distinct du décor physique, mais sillonné par les mêmes angoisses, hanté par les mêmes cauchemars. C'est l'analyse de cet autre espace immatériel qui nous intéressera dans la section suivante.

2.5 Les points cardinaux d'Agonia : la déliquescence, l'enfermement, l'errance et l'espoir

Cet espace émerge du livre comme un monde en soi, labouré par la douleur et par la souffrance, mais tacheté d'un espoir aussi authentique et viable que fragile et, par moments, vacillant. Une antithèse s'est imposée à notre esprit entre l'espace, fût-il concret ou immatériel d'*Ultravocal* et l'abbaye de Thélème conçue par Rabelais. L'analyse de cette antithèse nous dévoilera, paradoxalement peut-être, de nombreux points de rapprochement entre les conceptions de ces deux auteurs.

L'espace immatériel d'*Ultravocal* se pose en zone de seuil, de limite entre les deux autres, Thélème et l'île d'Haïti, tel le dieu romain Janus, dieu protecteur du seuil, qui avait deux visages, l'un pour veiller sur l'intérieur de la maison, l'autre pour surveiller ce qui se passait à l'extérieur. Son nom est devenu à tel point indissociable de la notion du seuil, qu'il a été transféré dans la mentalité collective, à celui du mois de *janvier*, qui regarde simultanément vers l'année passée et vers celle à venir.

Nous avons repris l'expression de Dominique Chancé, qui utilise l'adjectif « carcéral » pour décrire l'espace composé par Frankétienne. Mais quel espace cet

adjectif vise-t-il? Tout le texte d'*Ultravocal* crée un sentiment d'enfermement qui se décline en trois variantes. Nous constatons d'abord l'enfermement dans l'île physique (« horizons barrés » d'une « île enclavée dans la bleu géométrie du ciel et de la mer »⁹⁶), ensuite un enfermement en soi (« nous portons notre prison collée à notre peau »⁹⁷), dans le texte qui nous tient captifs dans le silence de passages incompréhensibles (« *Mon nombril cache un nid de guêpes folles d'où mes amours me persécutent terriblement* »⁹⁸), passages attribuables par ailleurs à un « poète, prisonnier de son délire »⁹⁹.

Cette indication sur le poète jette les fondations d'un espace immatériel, car la notion de *prisonnier* implique une référence au monde visible, à une vraie cellule de prison avec de réels barreaux et verrous, première interprétation promptement détournée par la texture inhabituelle, mais non moins solide et impénétrable de cette prison, le *délire*.

Le propos littéraire tangué maintenant entre deux mondes qui ne cesseront de se juxter, de tresser et d'étaler en strates successives leurs repères spatio-temporels, de se compléter et de s'écarter sur chaque page, tout le long du livre, comme dans cette brève phrase qui les réunit : « sol labouré, tel le cœur de l'errant »¹⁰⁰. Le sol physique souffre donc au même titre que le cœur humain.

La lecture de l'espace s'enrichit d'une nuance, sans rien perdre de sa férocité carcérale, car le *je* écrivant reste « emmuré dans [s]a folie incantatoire »¹⁰¹ et il porte « la joie et le dépit aux deux versants de [s]on cœur »¹⁰². Cette immatérialité d'un espace

⁹⁶ *Ultv.*, p. 106

⁹⁷ *Ultv.*, p. 27

⁹⁸ *Ultv.*, p. 74

⁹⁹ *Ultv.*, p. 11

¹⁰⁰ *Ultv.*, p. 24

¹⁰¹ *Ultv.*, p. 31

¹⁰² *Ultv.*, p. 74

pourtant autonome est reprise dans cette auto-définition par le même *je* écrivain, qui reproduit la formule d'auto-définition de Frankétienne lui-même : «je suis un singe mégalomane envoûté irrémédiablement par la musique des signes à l'envers du réel»¹⁰³.

Le réel se révèle une entité bipartite cachant un *envers* dont l'accès se refuserait à ceux qui n'arrivent pas à le découvrir. Cet envers n'appartiendrait donc pas au monde physique, accessible à tous les humains, mais à un autre, invisible pour certains, immatériel.

Parmi les paragraphes les plus exquis qui entraînent le lecteur sur ce nouveau terrain à explorer où ces deux univers se tressent, nous avons choisi le suivant :

*Si tu refuses de rompre avec la normalité et le quotidien, comment pourras-tu me comprendre et me suivre? Je palpe l'insolite. Je suis l'animal-frontière, vivant au bord des précipices sans garde-fou, au seuil de l'absence, à la lisière des mots incréés. Aux extrêmes limites de l'intouchable et de l'indicible, mon âme frémit, feuille nue entre les doigts de l'aube*¹⁰⁴.

Les repères alternent en strates : ceux du monde physique et ceux appartenant à un éther surpris dans un de ses rarissimes moments de sérénité : *palper l'insolite, le seuil de l'absence, la lisière des mots, les limites de l'intouchable et de l'indicible*.

Cet autre espace, perçu comme autonome, nous l'avons baptisé *Agonia*. Mettre des mots, nommer la souffrance n'est-il pas l'incontournable début de toute thérapie?

Agonia se dresse donc au fil des pages comme un espace immatériel harcelé par les mêmes maux que l'espace physique d'Haïti. Si l'espace physique se construit surtout sur des images qui interpellent nos cinq sens, *Agonia* se laisse lire sur quelques axes, que nous avons identifiés, à la manière de Westphal pour la géocritique, comme des

¹⁰³ *Ultv.*, p. 100

¹⁰⁴ *Ultv.*, p. 34

points cardinaux : *la déliquescence, l'enfermement, l'errance et l'espoir*. Les trois premiers font partie des caractéristiques que partagent les deux mondes, tandis que l'espoir est plutôt concentré à Agonia, territoire de l'immatériel. Ne faut-il pas suspendre un moment l'écrasante urgence du quotidien pour réussir à concevoir l'espoir?

Il nous semble urgent, en revanche, de nous rapprocher, ne serait-ce que brièvement, de ces quatre points cardinaux d'Agonia, afin de mieux éclairer sa topographie.

2.5.1 La déliquescence

La *déliquescence* est omniprésente et s'écrit dans la polysensorialité en nuances différentes sur des tons extrêmes. Nous pourrions citer cet exemple où le visuel est troublé :

*Son cerveau dilué dégouline
de ses narines
déséquilibre épileptique¹⁰⁵.*

Une autre séquence surprend la déliquescence à un stade plus généralisé et plus avancé. À travers des images visuelles et olfactives fortes, la déliquescence progresse, elle envahit l'humain à la faveur d'un piège bien redoutable, celui de l'amour et atteint une limite extrême, au-delà de laquelle il ne reste plus rien : va jusqu'à la limite finale à l'intérieur de l'humain, *tout au fond*. En intensité, un comble est atteint aussi : de la prise de conscience, *il le sait*, graduellement, par des phrases courtes, en un rythme saccadé, le poète est conduit jusqu'au *désastre*.

L'embouchure en émeute et, tout au fond, la meute meurtrière des poissons carnivores, la moisissure de nos os, le chuintement d'une eau sale et fétide à

¹⁰⁵ *Ultv.*, p. 192

*travers les lacis de notre mémoire conductrice. Le poète n'échappe guère au piège de l'amour. Il le sait. Il en souffre. Il en accepte le prix. Violence. Nostalgie. Désastre.*¹⁰⁶.

La destruction est ici dépourvue de la fonction cathartique évoquée dans certains contextes : faire table rase afin de purger un univers perverti. La déliquescence totale se lit ici plutôt dans la clé de l'irrémediable, étoffée par le champ lexical de la mort : *meurtrière, carnivores, moisissure des os, désastre*. S'ajoutent cette *eau sale et fétide* qui nous oblige à relire, à la page 156 «ils se turent dans la nuit. La barque continua de glisser sur l'eau sombre au rythme des avirons». Cette brève séquence nous plonge tout droit dans la descente aux Enfers d'Énéas, héros du poète romain Virgile. Une autre eau, le Cocyte, le fleuve de l'Enfer né des larmes de tous les pécheurs, porte une autre barque et les *avirons* pourraient être ceux de Charon. Comment, en lisant *Ultravocal*, ne pas être frappé par cet écho, car Virgile écrivit:

Hinc via Tartarei quae fert Acherontis ad undas.
Turbidus hic caeno vastaque voragine gurgis
Aestuat atque omnem Cocyto eructat harenam.
Portitor has horrendas aquas et flumina servat
Terribili squalore Charon (...) ¹⁰⁷
De là vers le Tartare un noir chemin conduit ;
Là l'Achéron bouillonne, et roulant à grand bruit,
Dans le Cocyte affreux vomit sa fange immonde.
L'effroyable Caron est nocher de cette onde. ¹⁰⁸

Cette poétique traduction de la descente aux Enfers du brave héros Énéas, traduction qui date de l'année 1834, nous emmène dans un Enfer dont les fleuves troubles, horribles même, portent, comme dans *Ultravocal*, la mort. *Locus horribilis* s'il en est, l'Enfer, produit les mêmes angoisses chez Virgile et chez Frankétienne : le

¹⁰⁶ *Ultravocal*, p. 218

¹⁰⁷ Virgile, *Énéide*, édition de 1920, Paris, Hachette, p. 516 – 517 (Livre 6, vers 295 à 299).

¹⁰⁸ Traduction en français sur le site : <http://www.mediterranees.net/mythes/troie/eneide/livre6.html> (consulté le 1er février 2014)

désespoir, la tristesse, la maladie, le regret, l'enfermement, l'errance. Nous continuerons notre analyse avec ces deux derniers éléments, l'enfermement et l'errance et nous explorerons ensuite la voie de l'espoir.

a- L'enfermement

L'*enfermement* constitue la sensation que le texte nous a imposée, en tant que lecteur, avec le plus de force. Nous avons discuté quelques aspects de cette sensation dégagée de l'espace physique, mais l'«espace de solitude»¹⁰⁹ n'y échappe pas : «la vie étouffe à l'intérieur des parenthèses hypocrites. N'hésitons pas à soulever le couvercle du récipient»¹¹⁰ et nous nous sentons victimes de cette angoissante «étreinte invisible et meurtrière»¹¹¹. Cette *étreinte* suggère celle d'un serpent, qui se faufile près de sa proie pour l'étouffer.

La référence à des objets physiques ajoute, par la présence souvent incongrue de ces objets, au fardeau de l'enfermement dans l'immatériel: «vrombit la libellule stupide prise au piège de la vitre transparente»¹¹². La phrase arrive dans un contexte où il est question d'insectes, mais c'est la seule référence à l'enfermement, au *piège*, ce qui le rend encore plus visible et plus accablant. Aussi brusquement, une seule phrase plus loin, le registre des signifiants change : «combat désespéré au fond d'un récipient opaque, hermétiquement clos, où le fiel et le miel se mêlent pour un festin maudit. Paradoxe et symbole en un corps d'épouvante»¹¹³. Persiste et même s'accroît la sensation

¹⁰⁹ *Ultv.*, p. 185

¹¹⁰ *Ultv.*, p. 178

¹¹¹ *Ultv.*, p. 218

¹¹² *Ultv.*, p. 237

¹¹³ *idem*

d'emprisonnement, portée surtout par l'adverbe *hermétiquement*, mais aussi par l'*épouvante* qui prend même chair dans *un corps*.

Sur un plan facilement repérable à l'échelle de l'histoire d'Haïti, un bâtiment apporte une lugubre matérialisation à l'image de l'enfermement. Il s'agit du troublant Fort-Dimanche, figure stratigraphique s'il en est, de l'emprisonnement. Construit à l'époque de la colonisation française, il a été utilisé par les Américains pendant l'occupation d'Haïti et enfin, à l'époque des Duvalier, il est devenu un des sièges de la torture macoutiste. Ainsi, le bruissement du passé se fait vivement présent à travers une référence aussi poignante que courte, l'unique peut-être, dans *Ultravocal*, au Fort-Dimanche, qui s'est, par ailleurs, mérité le surnom créole de Fort-Lanmò (Fort-La mort), à cause des nombreuses années où il a servi de quartier général de toutes les oppressions¹¹⁴: «recettes corsées d'horreurs en un corps de cauchemars dans la malédiction du terrible Fort-Dimanche»¹¹⁵. Même ayant appartenu (démoli en 1991) à l'univers physique d'Haïti, Fort-Dimanche appartient aussi à son univers socio-historique, ce qui lui procure une aura d'une incontestable force symbolique.

Nous affirmions ci-dessus la force avec laquelle l'image de l'enfermement s'est imposée à nous. La dernière des sources qui nourrissent, selon nous, cette force, c'est la mutation en prison du dernier des refuges accessibles à l'homme, le soi. Le soi devient à Agonia une geôle aussi redoutable que n'importe quelle autre. La *chair* devient *encombrante*¹¹⁶, et chercher son être profond implique le risque de ne pas trouver le chemin de sortie de cette aventure : «*je plonge dans ma propre flamme qui me dévore et me purifie. Je traverse les frontières des lieux secrets. Si je parviens à en sortir, à coup*

¹¹⁴ <http://www.lenouvelliste.com/article4.php?newsid=114038> (site consulté le 10 juin 2012)

¹¹⁵ *Ultv.*, p. 171

¹¹⁶: idem

*sûr je transcrirai toutes mes visions d'enfer*¹¹⁷. Le soi devient donc un endroit aux allures d'enfer.

b- L'errance

L'errance est le troisième point cardinal à Agonia. Dans une logique de topographie concrète, l'affirmation aurait de quoi égarer. Pourtant, elle définit assez précisément la part que Frankétienne fait à l'errance dans *Ultravocal*. Les nombreux personnages, qu'il s'agisse de Vatel (malgré le fait que, contrairement aux autres, il ait un objectif et une stratégie, discutés ci-dessus), Bénita ou encore Mac Abre lui-même, ou d'une masse d'ombres indéfinies, jamais nommées, voguent sur la *route périlleuse*¹¹⁸. Dans une «errance nostalgique»¹¹⁹, ils sillonnent un espace de douleur et de peur : «*nous sommes écrasés par nos passions. Dérivaillant du matin au soir. Sans boussole*»¹²⁰. Les liens humains en souffrent : *l'âge d'or ensanglanté et l'agressive lumière de la vérité nous séparent sur les terrains vierges, déportant chacun de nous dans son coin*¹²¹ et il faut s'en remettre toujours au hasard pour se réunir : *le hasard nous réunira-t-il de nouveau au pied de l'arbre sous l'ombrelle de midi, ne serait-ce que par le scandale?*¹²². La réalité, subit de funestes bouleversements : l'errance devient un territoire en soi, l'espace en arrive à appartenir au rêve. La possibilité d'offrir refuge à ses semblables revient au poète, à titre de privilège. Il saura réunir sentiment et raison, car le refuge qu'il propose, situé sur le cortex (*aire de projection*), est offert par le cœur:

¹¹⁷ *Ultv.*, p. 221

¹¹⁸ *Ultv.*, p. 156

¹¹⁹ *Ultv.*, p. 170

¹²⁰ *Ultv.*, p. 147

¹²¹ *Ultv.*, p. 156

¹²² *Ultv.*, p. 156

*Ô pur espace d'un rêve débraillé
et toi femme que j'ai croisée dans l'errance
mon cœur t'offre une aire de projection*¹²³.

En ce qui le concerne, Vatel se sent hanté, sans vraiment le comprendre, du désir de stabilité : «Je ne peux pas continuer de vivre ainsi, murmure-t-il, il me faut un port d'attache. Et les mains dans les poches, il s'éloigne avec la fièvre d'un désir inconnu qui s'empare soudain de lui en s'insinuant jusque dans les articulations de ses os»¹²⁴.

Malgré tous ces déboires, l'espoir arrive à percer ce tissu d'amertume à Agonia.

c- L'espoir

L'*espoir* constitue le quatrième point cardinal qui nous a aidés à cartographier Agonia. C'est peut-être plutôt l'azimut par excellence auquel il est loisible de se fier. Nous consacrerons un chapitre ultérieur de notre recherche à l'exploration de l'espoir, mais nous voudrions, ici même, poser les premières briques de cette observation. Car « *le chant renaît du débraillage* »¹²⁵. L'espoir emprunte lui-même à l'errance, dont nous venons de parler : il vogue lui-même, il s'envole, il va et il vient dans des mouvements imprévisibles, ou alors, il engendre un autre type d'errance : la poursuite de l'espoir, aussi incertain fût-il : « *m'enivrer d'un mirage. Et poursuivre l'espoir qui s'envole* »¹²⁶. Même s'il *s'envole*, même *mirage*, l'espoir est évoqué, nommé, ce qui lui prête la qualité essentielle pour qu'il vaille la peine d'être *poursuivi*).

Si un nombre incalculable de trajectoires impossibles à suivre tissent un inextricable lacs, nous nous attarderons un moment pour relever une fragile exception,

¹²³ *Ultv.*, p. 176

¹²⁴ *Ultv.*, p. 246

¹²⁵ *Ultv.*, p. 177

¹²⁶ *Ultv.*, p. 17

sans pour autant pouvoir vraiment l'affirmer: référence autobiographique ou non, un élément a retenu notre attention dans les détours du récit en spirale

une femme à paupières closes [qui] promène sa grossesse à la surface des eaux, fuyant la tribu qui lui demandait de temps en temps le titre du père de son enfant. Or, elle ignore jusqu'au nom de son amant, ne se souvenant vaguement que d'un profil et d'une voix qui lui parla de fleur dans la pénombre¹²⁷.

Suivent une fugitive allusion aux vertus nourricières de la «vaste mer prolifique»¹²⁸, que nous pouvons voir comme un rappel¹²⁹ du liquide amniotique et une séquence qui pourrait nous laisser entrevoir une vague métaphore des contractions qui accompagnent tout accouchement : «Nous tremblons d'inquiétude et de joie mêlées pour nos amours aussi durables que fragiles»¹³⁰. La phrase suivante nous emmène au point culminant, qui ressemble étrangement au moment unique de la naissance, «séparation des brumes et des eaux d'avec les reliefs consistants des récifs marins». Ne quittons-nous pas *les brumes et les eaux* amniotiques pour un monde de *reliefs consistants*? Nous pourrions avoir interprété ce fragment, en lecteurs coopératifs un peu trop zélés, trop stimulés par l'invitation lancée par Frankétienne au tout début du livre, en quittant un instant le terrain de l'analyse pour les *brumes* de la création d'un texte parallèle. Pourtant, le texte offre une suite logique à notre interprétation : cette femme semble revenir quelques lignes plus loin, pour l'étape suivante, qui plus est, en début de paragraphe, comme si le lecteur était invité à entamer un nouvel épisode : « Une femme tend son sein gauche à son enfant qui pleure»¹³¹.

¹²⁷ *Ultv.*, p. 100

¹²⁸ *Ultv.*, p. 101

¹²⁹ Dans le sens de Foucault, que nous avons discuté dans l'Introduction

¹³⁰ *Ultv.*, p. 101

¹³¹ *Ultv.*, p. 101

Ces quelques considérations prendront plus de corps dans un chapitre ultérieur, car l'espoir occupe dans *Ultravocal* une place essentielle. Malgré la force qu'il peut dégager, l'espoir est presque tout le temps obscurci à Agonia par l'écran de fumée de l'horreur. Ce constat nous amène à penser à Thélème, territoire de délices.

2.5.2 Parallèle Agonia – Thélème

Afin de mieux saisir la réalisation de l'éon humaniste chez Frankétienne et son lien d'esprit avec François Rabelais, nous analyserons deux espaces créés par les deux écrivains : Agonia et Thélème. Nous commencerons par les différences et laisserons parler à la fin du chapitre les points communs.

2.5.2.1 Les différences éblouissent

Deux univers se dressent dans les textes analysés et avec eux une antithèse : Thélème méthodiquement décrit, Agonia éparpillé comme dans une intention contraire à travers le texte; Thélème pôle des délices, Agonia pôle des supplices; Thélème se fonde sur une volonté d'opposition aux exigences des ordres religieux de l'époque, Agonia croupit dans la latence, dans un manque mortifère de désir de révolte.

Ultravocal égare le lecteur. Le moindre repère est précieux pour le guider à travers un espace qui n'est même pas nommé, entre *barbelés*, *abîme*, *flaques visqueuses*, *piège stagnant*, entre *vallée du silence*, *assoupissement*, *menace d'inertie*, *défaillance* auquel s'oppose, dans *Gargantua*, la description méthodique d'un endroit nommé, avant même sa fondation, Thélème. Le narrateur commence par la situer de plus en plus près sur la carte géographique du concret : «jouste le riviere de Loyre, à deux lieues de la grande forest du Port Huault» (p. 394), ainsi que sur la carte de l'idéologie : «requist à

Gargantua qu'il instituast sa religion au contraire de toutes aultres» (p. 394). Une description très détaillée suit, dont la lecture est aisée, car elle est découpée en chapitres (un pour chaque aspect important : la création de l'abbaye, l'inscription gravée à l'entrée, la description du bâtiment et de sa division, les vêtements des thélémites, la seule règle que devaient respecter les religieux de cette abbaye : *Faictz ce que voudras*, enfin, l'énigme trouvée lors de la fondation). L'auteur a donc à cœur d'instruire le lecteur sur les détails les plus pointus de ce lieu exceptionnel, de lui présenter la courtoisie et le désir de savoir de ces religieux.

Cet univers de délices contraste face à face avec un univers de supplices, *locus amoenus* contre *locus horridus*. Thélème ressemble à s'y méprendre au paradis, alors que nous ne sommes jamais très loin de l'enfer à Agonia. L'abondance, la courtoisie, la beauté raffinée et la liberté règnent à Thélème et l'existence d'une règle qui impose, paradoxalement, la liberté totale comme principe d'organisation de la vie, ne gauchit en rien l'essence de cette même liberté. Agonia, à l'autre extrême, ne connaît que l'horreur, l'amertume et, pour toute loi, le chaos, le bâillonnement et l'échec. Si toutefois une loi régit cet Empire-Sans-Bout (ce n'est peut-être pas par hasard qu'un toponyme apparaît dans le contexte d'une loi fondatrice), il s'agit de la Loi du Museau, qui prescrit tout simplement un Thélème à l'envers, car à «il n'estoyt entre eulx celluy ny celle qui ne sceust lire, escripre, chanter (...) composer tant en carme que en oraison solue»¹³² s'oppose : «la littérature, la philosophie, l'art, jugés dangereux par l'empereur, étaient frappés d'interdiction»¹³³. Cette loi entérine en six points la nécessité absolue de détruire

¹³² Rabelais, François, *op. cit.*, p. 426.

¹³³ *Ultr.*, p. 117

la pensée humaine, «venin mortel du cerveau humain (...) virus qu'il est nécessaire d'anéantir pour le bonheur des sujets de l'Empire»¹³⁴.

Enfin, une autre différence qu'il nous semble important de souligner concerne le principe de volonté de contestation d'un côté et de l'autre le suivisme. Ainsi, l'intention même de la fondation de Thélème était, pour Frère Jean, d'essence frondeuse, car il voulait créer «sa religion au contraire de toutes les autres» (p. 395). Plus précisément, «par ce que ordinairement les religieux faisoient troys veuz, sçavoir est de chasteté, pauvreté et obediencie, fut constitué que là honorablement on peult estre marié, que chascun feut riche et vesquist en liberté» (p. 398). Alors qu'à Agonia, même le poète qui s'acharnait à secouer le peuple pour le réveiller, semble vivre un moment de découragement : «Que peut vraiment le poème contre la fumée de sommeil, l'apathie et la torpeur des chevaux coffrés de plomb? Désormais, condamné aux questions difficiles, il ne reste au poète que peu de ressources pour éveiller la tribu»¹³⁵.

Après avoir énuméré ces trois points de différence entre Agonia et Thélème, (cartographie littéraire méthodique contre cartographie littéraire en éclats, l'ordre contre le chaos, supplices contre délices) nous nous attacherons à trouver ce qui nous intéresse le plus, les points communs, car il nous importe de souligner la perméabilité de l'espace et du temps aux idées et aux concepts.

2.5.2.2 Univers de la démesure

Les différences, les éléments diamétralement opposés impressionnent par le nombre. Nous devons aussi mentionner des demi-différences ou demi-ressemblances, telles l'enfermement dans un espace clos. Pour Agonia nous avons détaillé cet aspect ci-dessus.

¹³⁴ *Ultv.*, p. 117

¹³⁵ *Ultv.*, p. 276

À son tour, Thélème, en tant qu'espace physique, est une enceinte, avec des murs protecteurs, dont l'épaisseur n'est proportionnelle qu'à la vertu de ce qu'ils recèlent, une vie de liberté et de délices, mais un espace fermé tout de même.

De plus, nous pouvons dire que ce sont des espaces où les lois n'opèrent pas. Thélème ne connaît qu'une seule règle intérieure, celle qui prescrit la liberté totale : «Faictez ce que voudrez». Agonia ne connaît aucune règle interne, si ce n'est la Loi du musée, dont nous avons discuté ci-dessus. Le chaos, voilà le principe organisateur identifiable à Agonia.

Tout est sans limites à Thélème, la démesure convertie en mesure frappe le lecteur à travers le superlatif qui domine la description, toujours pour le meilleur. Tout est de la meilleure qualité, de la plus noble extraction : les tissus les plus chatoyants, les bijoux les plus resplendissants, les parfums les plus exquis, les pensionnaires les plus nobles, leur envie d'étude, d'amitié, de gentillesse et de vertu, inextinguible. Sans limites l'atrocité à Agonia, les superlatifs rivalisent d'horreur, se déclinent entre «cauchemars sanglants» et «trouble de la conscience qui constate son effondrement sans pouvoir empêcher les vers de dévorer les cadavres en décomposition»¹³⁶ (p. 282).

Toutefois, il existe dans *Ultravocal* une franche déclaration de liberté dès le début du livre. La même liberté, tellement farouchement protégée à Thélème et si brutalement refusée à l'intérieur d'Agonia est offerte sans limites au lecteur d'*Ultravocal*. Pleins pouvoirs nous sont donnés de bouger à l'intérieur du texte sans être gênés par quelque convention que ce soit, par quelque rituel bien déterminé. Voilà le «*Faictz ce que voudrez*» que Frankétienne inscrit à l'entrée de sa spirale: «rien n'est imposé au lecteur qui peut ainsi évoluer, dans l'espace du livre, sans être contraint d'observer un itinéraire

¹³⁶ *Ultv.*, p. 282

préétabli. Dans un tel cas, la pagination ne sert que de système de repérage; elle ne définit pas l'ordre de la lecture. Le titre n'est qu'un indice problématique à résonances multiples»¹³⁷. À ce titre, nous pouvons définir *Ultravocal* comme une Thélème littéraire.

Finalement, c'est l'étrangeté de leur longue histoire commune qui relie très ironiquement, mais très solidement les espaces physiques Haïti et Thélème... Dans *Gargantua*, à l'aube du 16^e siècle, les Antilles pénètrent déjà dans l'imaginaire français et déjà les grandes lignes de cette histoire commune dont nous venons de parler sont tracées : des peuples incultes qu'il faut sauver par l'action civilisatrice et un comptoir où puiser de nouvelles et précieuses marchandises. Sous le nom d'îles Cannibales, les Antilles approvisionnent l'abbaye : les artisans qui façonnaient les vêtements et les objets de décoration destinés aux thélémites «estoinet fourniz de matiere et estoffe par (...) seigneur Nausiclete, lequel pour chascun an leurs rendoyt sept navires des Isles de Perlas et Canibales, chargées de lingotz d'or, de soye crue, de perles et de pierreries»¹³⁸. Au-delà de toutes les descriptions des premiers Européens arrivés sur ces terres et désireux de les coucher sur papier et de les transmettre ainsi aux autres, au-delà de tout ce que l'Europe a pu percevoir tout le long de l'histoire comme image des Antilles, l'impression d'une envie d'autodestruction (auto-phagocytose ou cannibalisme, le résultat est le même) est vraiment poignante dans *Ultravocal*.

¹³⁷ *Ultv.*, p. 12

¹³⁸ Rabelais, François, *op. cit.*, p. 422.

Chapitre 3 : De détresse, de violence et de souffrance

L'œuvre de Frankétienne se situe, comme nous venons de le voir, au carrefour de *la souffrance et d'un ici-maintenant en détresse*. Intarissable et indéfectible, la *souffrance*, dont la source réelle échappe à une première lecture et dont le remède reste inaccessible, s'empare d'un *ici-maintenant néfaste* dont elle infeste insidieusement les moindres recoins.

Dans ce troisième chapitre, nous examinerons la souffrance, ses sources, ses formes, ses signifiants, son terme et la possibilité d'envisager quelques remèdes.

D'entrée de jeu, nous définirons le sens que nous entendons donner aux notions de souffrance et de douleur, afin d'empêcher une ambiguïté de s'installer. Une distinction est proposée par Jean-Pierre Lalloz¹³⁹ : «je ne dis et même je ne pense "je souffre" qu'à avoir décidé que je souffrais, qu'à prendre la responsabilité que je souffre "pour de vrai", alors que je ne décide évidemment pas d'avoir mal quand j'ai mal»¹⁴⁰. Les exemples commentés dans l'article convergent vers l'explication suivante : avoir mal c'est avoir une douleur, mais cette douleur ne deviendra souffrance que si un moi conscient prend la responsabilité de la ressentir comme souffrance. Dans notre recherche, nous essaierons d'utiliser le mot *souffrance* lorsque le mal, qu'il soit physique ou psychique, est ressenti consciemment et le mot *douleur* lorsque le mal, encore une fois, physique ou psychique, n'est pas pris en charge par l'être qu'il atteint. La difficulté consistera à garder la

¹³⁹ Professeur à l'université de Lille, il a écrit *Éthique et vérité. Pour une psychanalyse du droit* 1995, Paris, L'Harmattan. Jean-Pierre Lalloz est aussi le réalisateur du site <http://www.philosophie-en-ligne.com/index.htm>. (site consulté le 20 juin 2013)

¹⁴⁰ <http://www.philosophie-en-ligne.org/article-23042884.html>

cohérence de ce code, car *Ultravocal* met souvent en scène une peine que l'humain, trop avili, ne métabolise pas nécessairement comme souffrance, mais que le lecteur perçoit, selon les codes généralement appliqués, comme *souffrance*. Il s'agit par exemple des nombreux cris poussés par des «oiseaux fous» ou bien des «tribus droguées», persécutées à leur insu.

En effet, dans la littérature antillaise contemporaine, la souffrance, qu'elle soit provoquée par des désastres naturels ou par ceux déchaînés par l'humain, façonne le paysage, l'espace et la vie des gens ainsi que leurs consciences, elle hante plus d'un écrivain, tourmente légion de personnages et imprègne chaque page d'*Ultravocal*. L'histoire des Petites Antilles et d'Haïti ayant des racines communes, mais, depuis 1804, des cours différents, la souffrance sourd, chez différents auteurs, de causes et de sources tantôt similaires, tantôt différentes. L'origine commune serait le désastre et en ce sens, Anne Douaire affirme que «le désastre n'est pas seulement la Traite et "l'omni-niant crachat", il est la pensée qui résulte de ces événements. Non pas un événement - socle mais la pensée modelée par lui, la destruction dans la pensée de toute possibilité»¹⁴¹. Le traumatisme produit, à l'origine, par le déracinement, par la cale des négriers et par le régime des plantations, dont les échos latents minent toute recherche identitaire, se perpétue en Martinique et Guadeloupe dans le malaise de la départementalisation. Parmi les nombreux écrivains antillais qui explorent cette souffrance, nous nous limiterons à citer, à l'exception de Frankétienne, Aimé Césaire, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, René Depestre ou Maryse Condé.

¹⁴¹ Douaire, Anne *Contrechamps tragiques. Contribution antillaise à la théorie du littéraire*, Paris, Presses de l'Université de Paris, 2005 (p. 165)

En ce qui le concerne, Frankétienne s'inspire de la souffrance du peuple, la malaxe et la pétrit en en faisant le repère majeur, le noyau dur de son art. Grâce à ce processus de création, la souffrance se métamorphose, sous la main du maître, en expression poétique de haute voltige et devient pratiquement une esthétique en soi, une façon de voir le monde, de le penser, de l'écrire et de le peindre.

Et nous pouvons parler de son art en général, car la souffrance explose dans sa peinture, tout comme dans son écriture. Pourtant, dans *Ultravocal*, l'espoir poind derrière les scènes les plus insoutenables et le lecteur peut le humer dès les premières lignes : «Éclater partout à la fois. Vibrance. Les rêves, les idées, entre la vie et la mort, palpitent. Les objets, que nous avons quelquefois palpés, glissent et s'éparpillent, ferraille, déchets et poussière en devenir»¹⁴². La déliquescence, suggérée par *s'éparpiller, ferraille, déchets et poussière*, s'empare de tout un univers humain, figuré par *les objets, que nous avons quelquefois touchés*, ne laissant qu'un vague espoir de salut : «les rêves et les idées, entre la vie et la mort, palpitent»¹⁴³. C'est précisément cette palpitation de l'esprit (*rêves, idées*), qui, à peine perceptible, oppose à l'éparpillement et à la dégradation matérielles tout l'espoir d'un redressement. Il nous revient, en tant que lecteur, de construire, déconstruire et reconstruire au fil des phrases cet univers angoissant.

3.1 Souffrance et violence. Quelles limites?

De par leur rapport de cause à effet, la violence (souvent poussée jusqu'à la cruauté) et la souffrance sont difficilement séparables, si tant est qu'elles le soient. La violence des

¹⁴² *Ultv.*, p. 13

¹⁴³ *Ultv.*, p. 13

éléments qui s'acharnent souvent contre l'homme dans les Antilles, tout comme celle de l'homme qui s'acharne tantôt contre son semblable tantôt contre lui-même, aboutit inmanquablement à la souffrance. Pourrions-nous parler de l'une sans au moins sous-entendre la présence de l'autre?

Dans les pages qui suivent, nous explorerons plusieurs nuances de cet univers où angoisse et terreur côtoient amour et surtout espoir. Afin d'analyser ces éléments bâtisseurs du texte de Frankétienne, nous nous sommes donné quelques lignes directrices: les formes et les manifestations de la souffrance, les causes qui la produisent et les éventuels remèdes qui pourraient apaiser l'homme à Agonia, le terme de la douleur et ses signifiants textuels.

3.2 Formes et manifestations de la souffrance

Dès les premières lignes du livre, la souffrance prend une place importante et sous deux formes : physique et psychique, traque les personnages. Tortures physiques inimaginables, corps humains éparpillés en miettes à travers l'espace grisâtre, que ce soit la ville ou des espaces déserts extra muros, effroyables hurlements de douleur, ou alors humains en détresse en proie à la folie, en errance à travers Agonia, voilà en quelques mots ce qui nous est donné à observer à prime abord. Au fur et à mesure que le texte file, nous découvrons une autre forme de souffrance, infligée quant à elle au lecteur, captif dans Agonia sans le moindre soupirail pour désaltérer son humain désir de comprendre, d'intervenir pour sauver ou de se sauver.

3.2.1 Souffrance physique

La souffrance physique est palpable dans le livre, provoquée par une violence brute ou issue d'une sournoise pulsion de cruauté. Souvent résultat de la torture, la souffrance physique peut aussi bien faire irruption dans le texte sans aucun signe avant-coureur, comme ici: «Lambeaux de souvenirs. Le tic-tac du balancier enfonce ses clous au cerveau»¹⁴⁴ ou encore, dans ce brusque début de passage :

*«Dents arrachées
yeux crevés
pieds enflés
ongles déracinés
poing – massue
visage meurtri
brume et calcaire»*¹⁴⁵

Ailleurs, la violence est dirigée contre soi-même et produit de la souffrance au *je* :

*«Je me désentripaille
je me désencloutape
et je me barbarise (...)
Exsudation de la plaie transpercée»*¹⁴⁶

Les deux mots créés ici par Frankétienne, *désentripaille* et *désencloutape*, ainsi que *barbariser* suggèrent l'automutilation ou l'autodestruction. On reconnaît les mots *tripes* et *clou*. Le *je* extirpe, à l'aide du préfixe *dés-*, dans un geste que nous devinons violent, ses entrailles et ce qui est censé maintenir l'intégralité d'un objet (dans ce cas, celle de son corps physique), les clous. La violence contre soi va jusqu'à *se barbariser*. Que ce soit dans le sens de l'automutilation physique ou dans le sens d'une violence auto-induite sur le plan mental, nous comprenons la détresse psychique de l'humain

¹⁴⁴ *Ultv.*, p. 151

¹⁴⁵ *Ultv.*, p. 167

¹⁴⁶ *Ultv.*, p. 175

derrière ces manifestations physiques. Anne Douaire réfléchit à la violence qui domine la littérature haïtienne en accordant à cette violence une valence de refus de la servilité :

Dessalines par le décret d'extermination des Blancs a pu représenter en Haïti cette force de destruction créatrice, montrer la capacité de ce peuple d'assumer une part de ce que Nietzsche qualifie de «brute blonde», les valeurs d'agressivité, de cruauté, de domination et par là, signifier au monde la sortie d'Haïti de la sphère servile. Mais l'enchaînement des actions a voulu que l'île montagneuse s'enferme dans cette violence qui, à force d'être motivée, est devenu comme vitale, partie prenante de l'identité qu'elle contribue à détruire. Les nombreuses occurrences de personnages schizophrènes et d'écritures de la folie en sont un signe¹⁴⁷.

Les animaux sont eux aussi victimes de ces pulsions de violence, quoi que plus rarement que l'homme. Un simple amas de nuages se transforme en scène de corrida imaginaire¹⁴⁸, dont nous citerons quelques fragments. Au début, rien de l'atmosphère paisible ne laisse présager un épisode sanglant : «le canot glissait sur l'eau bleue froissée par les saccades des avirons». Mais bientôt, la violence s'insinue: «À l'horizon quelques touffes de nuages reproduisaient une scène tauromachique». Brusquement, le lecteur est plongé sans droit d'appel dans une scène sanglante de corrida, avec tout ce que cette pratique peut contenir de cruauté, car «la foule invisible applaudit vivement, lorsqu'il posa coup sur coup deux banderilles dans la région dorsale de la bête écumante de rage».

Dans une autre scène, pour avoir semé le trouble dans une église pleine, pendant la messe, un chat noir fut sommairement exécuté, mais s'échappa grâce à des circonstances favorables : «il fut pendu par des fanatiques au faîtage de l'église, en dépit de l'intervention du prêtre. Cependant, (...) la corde usée se rompit et le chat, miraculeusement vivant, s'échappa (...)»¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Douaire, Anne, *op. cit.* (*Contrechamps*) p. 340-341.

¹⁴⁸ *Ultv.*, p. 155 - 156

¹⁴⁹ *Ultv.*, p. 157

Nous avons donné un bref aperçu de la présence de la violence physique dans le livre. Nous continuerons notre incursion en examinant un aspect plus précis, celui de la torture physique, grossie à plusieurs reprises jusqu'au massacre.

3.2.2 La torture physique et les massacres

L'aspect le plus poignant et le plus présent de la souffrance physique dans *Ultravocal*, est la torture, infligée à une personne ou à une foule. Un vaste répertoire de tortures et de supplices possibles, comme extrait d'un catalogue professionnel avec mode d'emploi, nous est présenté aux pages 193 – 194. Nous en citons un seul exemple :

La torture dite le perchoir du perroquet. La victime est attachée pieds et poings liés à une barre de fer, la tête renversée. Pendant une heure, des décharges électriques lui sont appliquées sur le corps; des coups violents assénés sur la tête. Quelquefois même, Mac Abre fait allumer un feu de bois : c'est alors le poulet à la broche ou la pintade rôtie.

Nous venons de croiser dans ce paragraphe le personnage qui incarne le mal, Mac Abre, dont nous avons discuté dans les chapitres antérieurs.

Quel que soit son agent, la violence reconnue comme telle nous trouble et il y a là un avantage, car inscrite jusque dans des actes et des processus des plus anodins, où il serait difficile, de voir un acte de violence elle risque de devenir en quelque sorte invisible, de passer inaperçue : «une abeille férocement introduit son dard dans la chair mauve d'une pervenche. Un peu de vent. Une goutte de sang. (...) L'abeille s'envole vers la ruche. Je boirai du miel en été»¹⁵⁰. Aussi inexplicable que dans l'exemple précédent, la présence de cette *goutte de sang* est tout aussi suggestive, soulignée par l'adverbe *férocement*. Quoi de plus banal qu'une abeille qui cueille le pollen? Si un processus aussi

¹⁵⁰ *Ultv.*, p. 285

naturel et même réjouissant (il augure de délicieux bénéfices) peut côtoyer l'adverbe *férocement*, alors, la violence doit faire partie de toute une vision sur la vie, vision où l'omniprésence de la violence et de la douleur est déjà acceptée comme un élément appartenant inéluctablement, presque naturellement à la vie. Surtout que le processus continue comme si rien ne l'avait troublé : l'abeille retourne à la ruche et il y aura du miel. Saisissante banalisation de la violence.

Lorsqu'elle s'abat sur une foule, surtout si l'épisode a lieu dans un amphithéâtre nommé Éros – Thanatos, la torture aboutit à des massacres dont la description ne peut tenir que de l'hyperbole et de la démesure si typiques du style de Frankétienne. Par exemple, dans le paragraphe suivant, Mac Abre apparaît comme chef d'orchestre à la tête de «l'exécution de la symphonie». C'est donc un bourreau. La suite est quasiment intenable. Nous citerons ici un fragment qui montrera bien comment la souffrance physique coexiste presque inséparablement avec la souffrance psychique :

Des rangées de crânes, éléments de batterie de jazz, résonnaient dans un mélange assourdissant de gémissements, de clameurs et de stridence. Tumulte grandiose. Des jambes et des bras coupés jouaient le rôle de violons sur lesquels glissaient des archets métalliques incandescents. Les amputés déliraient. (...) Peaux ensanglantées. Poitrines déboîtées. Os brisés. Dissonances diaboliques. Les chanteurs, les oreilles fixées à des électrodes traversées par un courant de haut voltage, hurlaient à tue-tête des phrases où leur voix se décomposait, se multipliait, surgissait à tous les niveaux du spectre sonores¹⁵¹.

Le champ sémantique de l'élévation artistique, celui de la musique, bouillonne d'un opus de l'horreur au pupitre duquel Frankétienne place Mac Abre. Les images choquent l'ouïe autant que la vue. Aux termes du domaine artistique musical (jazz, archets, violons, jouer, symphonie) répondent des termes qui composent des images auditives et visuelles entremêlées dans un monstrueux ensemble (assourdissant,

¹⁵¹ *Ultv.*, p. 181

gémissements, clameurs, stridence, hurler, peaux ensanglantées, poitrines déboîtées, jambes et bras coupés, sinistres violons sur lesquels glissent implacablement des «archets incandescents»).

Si un champ lexical est bouillonnant sous la plume de Frankétienne, sous la force de la nature, les entrailles de la terre ne le sont pas moins, la chaleur du soleil n'est pas moins agressive, le fouet du vent n'est pas moins cinglant. Quant à la mer, elle peut devenir aussi funeste que la mort elle-même. Quelques considérations sur la violence de la nature nous ont paru indispensables.

3.2.3 La violence des éléments

Il est très troublant de voir comment et à quel point la violence imprègne l'origine des Antilles, jusqu'à la géologie de leur genèse. Le contact de deux plaques lithosphériques, Atlantique et Caraïbe, a engendré une structure, appelée arc insulaire, dont les Petites Antilles sont la partie qui émerge de la mer, siège d'une impressionnante activité volcanique (onze volcans actifs) et sismique. L'éruption de la Montagne Pelée, en Martinique (mai 1902) est connue pour sa violence et pour son lourd bilan (la destruction de la ville de St-Pierre et environ 30 000 morts et 20 000 réfugiés). D'autres éruptions, la Soufrière de St-Vincent (1812, 1902, 1979, 2008), la Soufrière de Guadeloupe (1977) et la Soufrière de Monserrat (2010) ainsi que des séismes agitent les îles. Quoi qu'Haïti ne soit pas située dans les Petites Antilles, comment ne pas rappeler ici le séisme de janvier 2010, dont les échos se sont propagés jusqu'à très loin?

La terre des Antilles est donc en un continuuel mouvement. Les deux autres éléments, l'air et l'eau ne connaissent pas beaucoup de répit non plus. Les tempêtes

tropicales, autre phénomène, souvent ravageur, prennent naissance elles, au-dessus de la mer et frappent le continent de vents et de pluies plus ou moins forts. Quant au quatrième élément, le feu, il est présent autant dans la chaleur habituelle du soleil, que dans celle des éruptions volcaniques et dans les éclairs qui accompagnent les ouragans.

De profonds questionnements, des moments de minutieuse introspection épicés par endroits d'une ironie mordante prennent chair littéraire dans un décor pétri par cette série de phénomènes pour devenir *Mille Eaux*, *Mère Solitude*, *Soleil cou coupé*, *Hadriana dans tous mes rêves*, *Une enfance créole*, ou *Solibo Magnifique*. Dans *Ultravocal*, la nature est souvent hostile, mais cette hostilité prend rarement des proportions d'événement majeur, d'une éruption volcanique ou d'un ouragan, par exemple. Elle s'inscrit plutôt dans le quotidien, constante corrosive de la vie.

Effectivement, le soleil brûle tellement fort que sa chaleur devient une lourde et insupportable «poudre de feu sur nos têtes inquiètes. Les vapeurs de midi, entre le ciel et nous»¹⁵² ou alors elle en arrive à mordre : «les dents endiablées du soleil»¹⁵³ voire même à tuer sans état d'âme : «le soleil lapide les maisons décapitées de l'île. Pluie de javelots incendiaires»¹⁵⁴.

La mer, voilà un autre élément dont l'humain craint en général la colère tumultueuse susceptible de le ravager. Rarement furieuse, la mer d'*Ultravocal* est plus souvent ambiguë ou atteinte d'une impuissante léthargie, dans le sens étymologique du mot. Elle apparaît tantôt *mugissante*¹⁵⁵, maintes fois placée dans des contextes où l'immobilisme, la raideur de la mort sont explicites: «Un enfant fait signe à la mer,

¹⁵² *Ultv.*, p. 44

¹⁵³ *Ultv.*, p. 277

¹⁵⁴ *Ultv.*, p. 213

¹⁵⁵ *Ultv.*, p. 89

linceul d'or et de sang»¹⁵⁶; «un navire fantôme tourne / sur son ancre noyée dans l'eau morte»¹⁵⁷. Brève, cette dernière séquence semble conçue dans le seul but d'accueillir l'apathie de la mort, en lui cédant la totalité de ses trois éléments: un navire improbable, associé à la mort par un lien lui-même aussi fuyant qu'un *fantôme*, flotte sur une *eau morte* dans un mouvement arbitraire et répétitif, retenu par une seule attache, passive et impuissante, car *noyée*. Hantise des négriers qui, insaisissable, mine l'imaginaire? Cette même connotation d'une mollesse catastrophique se fait aussi sentir dans cette autre séquence : «Les vagues me promènent partout. Molle prison de sel amer. Je sombre et puis j'émerge. Les cloisons éclatent en flux. Une épave flotte à ma rencontre. Femme naufragée. Impitoyable chair à laquelle on songe irrésistiblement»¹⁵⁸. Grâce à l'éclatement des cloisons, une timide impression de libération affleure sous l'amertume, mais cette dernière l'emporte et reste la couleur dominante de ce fragment. Amertume de la *molle prison*, amertume de l'errance à la merci des vagues qui emportent le «je» égaré entre deux extrêmes : *somber* et *émerger* à l'intérieur de cette prison. L'échec d'un bateau a pour reflet comme dans un miroir, le naufrage d'une *femme*. L'une de ces deux figures de l'échec est-elle la métaphore de l'autre?

Michel Foucault¹⁵⁹, tel que nous l'avons montré dans notre *Introduction*, accorde, dans ses commentaires sur le savoir du 16^e siècle, une importance capitale à la notion de **ressemblance**, assise de l'épistémè de cette époque. Rappelons que, selon Foucault, la ressemblance, indice, pour la Renaissance, des liens à établir entre des êtres et des objets de ce monde, devient, avec le Baroque, le piège pouvant leurrer l'esprit

¹⁵⁶ *Ultv.*, p. 167

¹⁵⁷ *Ultv.*, p. 210

¹⁵⁸ *Ultv.*, p. 137

¹⁵⁹ Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris, 1966, réimprimé en 2012.

humain vers de néfastes confusions. Deux des quatre formes attribuées par Foucault à la ressemblance se laissent lire dans ce passage d'*Ultravocal* : une *analogie*, dont le «pouvoir est immense, car les similitudes qu'elle traite ne sont pas celles, visibles, massives, des choses elles-mêmes; il suffit que ce soient les ressemblances plus subtiles des rapports»¹⁶⁰ et une *sympathie*, qui «ne se contente pas de jaillir d'un unique contact et de parcourir les espaces; elle suscite le mouvement des choses dans le monde et provoque le rapprochement des plus distantes»¹⁶¹. Ainsi, la *femme naufragée* et *l'épave* se lient de la similitude du naufrage et en même temps, elles envoient le lecteur, par sympathie, vers l'idée d'échec.

Un autre élément de la nature travaille subrepticement à ruiner toute volonté. Le vent, inquiétant facteur d'érosion, qui «épuise à la longue tout ce qu'il épouse»¹⁶². Il est question, à première vue, d'érosion des éléments physiques : «*Rien qu'un peu de sang qui se serait vite séché au vent de l'effritement.*»¹⁶³; «*j'avalais la poussière rousse du minerai broyé à l'entour du vent de mer*»¹⁶⁴. Malgré que les références soient ici physiques, des mots comme *effritement*, *poussière* ou *broyé* nous transportent dans le champ sémantique de la destruction, lente mais totale et irréversible. Ailleurs, «le vent souffle avec rage»¹⁶⁵ ou «souffle au ras du sol, si rageusement, qu'il faisait tourner parfois les roues suspendues des essieux»¹⁶⁶. Cette hypostase du vent s'en voit ajouter une autre, non moins ravageuse, celle de signature (nous reprenons ce terme tel qu'il est utilisé par Michel Foucault afin de préciser le concept de ressemblance dans l'épistémè

¹⁶⁰ *Ultv.*, p. 36

¹⁶¹ *Ultv.*, p. 38

¹⁶² *Ultv.*, p. 35

¹⁶³ *Ultv.*, p. 274

¹⁶⁴ *Ultv.*, p. 203

¹⁶⁵ *Ultv.*, p. 136

¹⁶⁶ *Ultv.*, p. 165

de la Renaissance)¹⁶⁷ de l'arbitraire. Lorsque nous tenons compte de l'étymologie, le vent, déjà facteur d'usure physique, celle du relief, se trouve relié à un type d'usure différent et du même coup, à l'instabilité. Il s'agit cette fois-ci de l'usure, dans le sens étymologique de «profit abusif», du système bancaire. L'inconstance de la chance s'y lie :

Une drôle d'enseigne commerciale vantant la rectitude et le sérieux d'une banque où fleurissent les jeux de hasard. Le rectangle de bois, fouetté par le vent, oscille (...). L'enseigne (...) se balance de gauche à droite. Puis de droite à gauche, comme suggérant l'essentielle instabilité de la chance¹⁶⁸.

Les paronymes *vanter* et *vent* s'associent, même à une certaine distance l'un de l'autre, dans une allitération qui introduit le fragment dans une perspective sifflante et violente (car le vent *fouette*) de la mouvance (*osciller, se balancer, essentielle instabilité*). Le hasard peut tout aussi bien vous enrichir ou vous... abolir d'un seul coup, aussi fort que celui d'un dé (Mallarmé).

Toujours dans le registre de l'arbitraire, une bourrasque violente fait voltiger une feuille de papier que Vatel ramasse et essaie de déchiffrer. Sans succès, car cette feuille «provenait sans nul doute d'un ouvrage très étrange»¹⁶⁹. Les bribes que Vatel parvient à déchiffrer, d'une mystérieuse beauté poétique, portent, elles aussi, l'embryon mis en abîme de l'échec de cette beauté incompréhensible, celui de l'impossible réussite de la création :

Je palpe l'insolite. Je suis l'animal – frontière, vivant au bord des précipices sans garde-fou, au seuil de l'absence, à la lisière des mots créés. Aux extrêmes limites de l'intouchable et de l'indicible, mon âme frémit, feuille nue

¹⁶⁷ Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris, «Il faut que les similitudes enfouies soient signalées à la surface des choses; il est besoin d'une marque visible des analogies invisibles. (...) Il n'y a pas de ressemblance sans signature. (...) Le savoir des similitudes se fonde sur le relevé de ces signatures et sur leur déchiffrement» (p. 41).

¹⁶⁸ *Ultv.*, p. 101

¹⁶⁹ *Ultv.*, p. 168

entre les doigts de l'aube. (...). Au sommet du cri, l'infinitive blancheur du silence incassable¹⁷⁰.

Le passage contient beaucoup de préfixes négatifs : *insolite*, *incrées*, *intouchable*, *indicible*, *infinitive blancheur du silence incassable*. Ils mettent surtout en échec la parole et Vatel y reconnaît, comme dans un miroir, (dont le reflet nous rappelle le sens de la similitude chez Foucault) son propre état d'esprit et sans essayer de comprendre le sens premier du texte, il confie la feuille au gré du vent : «il lâcha dans le vent la feuille (...). Que toute chose écrite suive son cours!»¹⁷¹.

Tout ce que nous venons de survoler, la violence physique et la violence des éléments est évoqué dans le texte pour donner plus de relief et plus de nuances à l'autre type de souffrance, peut-être le plus redoutable, la souffrance psychique, que nous commenterons dans la prochaine section.

3.3 La souffrance psychique

Le spectre angoissant de la violence se laisse décomposer en plusieurs nuances. Ainsi, en analysant l'œuvre d'Édouard Glissant, Jean-Louis Joubert décèle une «violence imposée de l'extérieur (celle de la traite, etc.), origine terrible d'où il faut se construire. Violence antiviolence : celle du rebelle, du marron, du Négateur primordial. Violence molle de la dépendance acceptée. Soubresauts discontinus, éclats violents des marginalités.»¹⁷² Blancs contre Indiens et contre Noirs, Noirs contre Blancs et contre Indiens, tout le monde pourfend tout le monde. C'est le Blanc qui l'emporte et impose sa loi aux autres.

¹⁷⁰ *idem*

¹⁷¹ *idem*

¹⁷² *Figures et fantasmes de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique et des Antilles*, (volume 2) 1990, Bologne, Cooperativa Libraria Universitaria Editrice p. 178.

Connaissant le tournant que l'histoire des Antilles a pris, on peut se demander avec Jack Corzani :

Y a-t-il (...) pire violence que celle qui nie à toute une catégorie d'hommes leur qualité d'hommes? qui, littéralement, zombifie des centaines de milliers d'individus (...), n'accordant une existence pleine et entière qu'à une infime minorité, laquelle, paradoxalement, fonde sa supériorité sur l'inhumanité.¹⁷³

En effet, rien d'une existence acceptable, encore moins «pleine et entière» n'est promis aux personnages d'*Ultravocal*. Nous touchons ici à l'un des nœuds de la construction du livre. La souffrance psychique est omniprésente, multiforme et souvent sournoise ou issue d'une sournoise brutalité, ce qui rajoute à l'angoisse. Et Frankétienne ne saurait être plus franc là-dessus : «*Quand la douleur n'attaque pas de front, elle est encore plus dangereuse; elle applique ses lèvres à la nuque avec ruse et tact; souvent elle introduit ses dents entre les vertèbres, à la base du crâne, suçant la moelle et le cerveau*»¹⁷⁴.

Anne Douaire mène une profonde réflexion sur l'évolution de la catégorie du tragique et sur son actualisation dans la littérature antillaise. Elle décèle, dans son livre¹⁷⁵, la cause de la douleur du personnage antillais (et cette douleur, nous venons de la surprendre chez Frankétienne en train de s'attaquer avec *ruse* au *cerveau* et anéantir la conscience). Ce serait la coexistence d'une nécessité de définir une identité assise sur un mythe fondateur et l'impossibilité d'évoquer pareil mythe, en l'absence d'une conscience de l'histoire collective:

La littérature antillaise, face au manque d'histoire qui empêche toute fondation sereine, persiste dans la volonté d'affirmer quelque chose, de

¹⁷³ *Figures et fantasmes de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique et des Antilles*, (volume 2) 1990, Bologne, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice, p. 16.

¹⁷⁴ *Ultrav.*, p. 80

¹⁷⁵ Douaire, Anne, (2005), *Contrechamps tragiques. Contribution antillaise à la théorie du littéraire*, Paris, Presses de l'Université Paris – Sorbonne, collection Lettres francophones.

conclure un raisonnement, en même temps que le constat de dilution (...). Aucun repère n'est satisfaisant, tous – fondation, conception du temps, construction de soi – se sont effondrés¹⁷⁶.

Le manque de repères, un certain type d'errance, à travers l'espace géographique aussi bien qu'à travers les fatalités de l'histoire ou encore à travers les inquiétants dédales du subconscient, serait donc à l'origine de la souffrance psychique du personnage antillais. Dans *Ultravocal*, les personnages sont à peine des ébauches aux contours imprécis, des apparitions spectrales ou encore des personnages collectifs (dont l'image la plus fréquente est celle de la tribu). En suspension dans l'amalgame impossible à décanter de l'histoire collective, sans histoire individuelle, ils laissent flotter au gré du hasard une souffrance dont, la plupart du temps, ils ne connaissent pas la cause.

Dans *Ultravocal*, ce besoin d'un mythe est exprimé textuellement : «*Gestuelle jubilatoire au tissage des légendes pour un lever de mythes*»¹⁷⁷ et cette souffrance psychique se diffuse sous de nombreuses formes concrètes. Nous énumérerons et exemplifierons dans les lignes qui suivent les formes que nous avons considérées les plus emblématiques pour l'idée de souffrance en général et pour le texte de Frankétienne : la folie, le silence, le sommeil et les hauts et les bas de l'espoir.

3.3.1 La folie

La souffrance psychique poursuivra-t-elle les personnages littéraires de la même ténacité qu'elle réserve aux humains? Jusqu'à la maladie mentale? Il faudrait croire que c'est vrai, puisque la folie s'empare dans *Ultravocal* de bien des cerveaux sans que la plus timide

¹⁷⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 58

¹⁷⁷ *Ultv.*, p. 235

ombre de résistance puisse exister. Ainsi, tout est corrompu à tel point que nous nous retrouvons, par exemple, devant un «cerveau pourri de vers»¹⁷⁸.

Extralucidité, tendance naturelle ou masque soigneusement composé à la faveur duquel un individu peut parler et agir impunément ou contester sans risquer une accusation de désobéissance, talent dont il sied de chanter les louanges (même ironiques) comme le fit Érasme à l'aube du 16^e siècle? Une folie douloureuse et affligeante hante le texte. Une facette stérile et inquiétante de la folie, dépourvue de toute saveur et de toute échappatoire, s'oppose résolument à la facette ludique, euphorique et souvent contestataire que Rabelais surprend sur la place publique, dans les foires et aux carnivals, jumelle de la bouffonnerie. Mikhaïl Bakhtine a observé les deux facettes du motif de la folie :

dans le grotesque populaire, la folie est une joyeuse parodie de l'esprit officiel, de la gravité unilatérale, de la «vérité» officielle. C'est une folie *de fête*. Alors que dans le grotesque romantique la folie acquiert la nuance sombre, tragique de l'isolement de l'individu¹⁷⁹.

Dans *Ultravocal*, la folie semble tout dominer, ce qui est très concrètement présent dans le long passage suivant, que nous n'avons pas osé couper pour le raccourcir, car en couper une seule virgule serait en charcuter le sens :

*Toujours étendue à nos pieds, notre ombre hystérique, incestueuse, nous tient lieu de lit.
Rois et fous nous-mêmes fous et refous toujours en perdition dans un paysage fou.
Nous sommes plusieurs à bavarder sous un arbre à branches vertes qui bruyamment se balancent en mouvements fous.
C'est à prévoir qu'un jour nos paroles finiront par enfanter des oiseaux fous*¹⁸⁰.

¹⁷⁸ *Ultrav.*, p. 30

¹⁷⁹ Bakhtine, Mikhaïl (2010, (première édition de la traduction française 1970)), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, p. 49.

¹⁸⁰ *Ultrav.*, p. 66

Sans aucune ombre d'équivoque, la folie s'installe sous divers visages dans tous les éléments : *notre ombre hystérique*, quel que soit le référent que *notre* puisse embrasser, *un paysage fou*, *mouvements fous* des branches d'un arbre. La folie règne à tous les niveaux : *rois et fous nous-mêmes fous et refous* et elle ne peut engendrer que de la folie : *nos paroles finiront par enfanter des oiseaux fous*. Du point de vue phonétique, dans le passage : *bavarder sous un arbre à branches vertes qui bruyamment se balancent*, l'allitération produite par la consonne *b* suivie de la consonne *r* ou de la voyelle *a* mime les babillements confus, souvent incompréhensibles des malades mentaux ou encore le brouhaha d'une société tourmentée. L'adverbe *toujours* répété deux fois, le préfixe de répétition *re-* dans le mot *refous* (la sonorité de ce dernier mot nous rappelle aussi le refoulement, l'interdiction de parler, qui aboutit aussi à un trouble mental), la *prévision* de la propagation de la folie ainsi que l'absence absolue de la moindre échappatoire, du moindre signe d'espoir achèvent d'imposer dans ce fragment une folie omniprésente.

Tout comme la violence des éléments dont nous avons parlé ci-dessus, manifestée surtout comme érosion lente et implacable et rarement sous des formes explosives, le trouble mental ravage l'humain sous des formes plutôt anodines. Le texte ne s'arrête que rarement sur la description d'accès violents de folie. En revanche, abondent les références à la dépression, au délire, au suicide («il n'est point au monde de suicide plus violent que la strangulation par les mots»¹⁸¹), à un état de tristesse ou d'amertume sans explication («Amertume qui fait tout échouer. Pesanteur sans raison»¹⁸²), à l'amnésie, à des obsessions, à des pulsions immaîtrisables («L'amertume

¹⁸¹ *Ultv.*, p. 180

¹⁸² *Ultv.*, p. 98

au-delà de la tentation prouve le désastre de la sorcellerie à laquelle nous cédon souvent par faiblesse dans un accès de délire suivi de désenchantement»¹⁸³), à l'échec total («une alchimie à rebours inaugure le tapage des singes drogués. Tout l'or est devenu plomb»¹⁸⁴, à la démence, à l'impression d'être épié, au babillage ou encore à des hallucinations, produites entre autres par toute sorte de dépendances (des drogues, de l'alcool ou du jeu, pour ce qui est des plus fréquentes). Tout ce long répertoire psychiatrique peut se retrouver en conglomérat dans un seul long paragraphe (par exemple celui qui s'étend sur les pages 138 et 139, que nous mentionnons seulement, faute de pouvoir le citer en entier) ou bien disséminé ailleurs dans le texte. Nous citerons un autre passage, plus court, témoin de cette omniprésence des signes d'un trouble mental.

*Conscience anéantie. Et tout notre corps est traversé par un frisson mortel. Victimes de nos propres expériences, nous avalâmes un breuvage qui nous remplit d'un profond dégoût de notre chair à laquelle nous demeurons encore asservis. Le sexe et nos complexes nous assaillent du matin au soir et nous enchaînent, la nuit venue, à nos poteaux d'aliénation, retardant notre départ. À un versant du voyage, plongés dans l'obscurité, nous nous blessons aux chardons. L'autre versant n'est pas plus pur que la zone de ténèbres. Monotone, la copulation dans un cloaque. L'ennui nous poursuit. Et l'odeur des immondices cadavériques recouvre la ville*¹⁸⁵.

Ce passage renferme presque tous les éléments que nous venons de rappeler : la *conscience anéantie* évoque une sorte d'amnésie ou de démence, résultats *de nos propres expériences* que le lecteur devinera douloureuses. Le *breuvage* est plutôt mystérieux : s'agit-il d'un breuvage concret, ayant sans doute l'effet d'une drogue ou d'humiliations avalées tout le long de l'histoire, qui dégoûtent de soi et qui à la fois réduisent l'humain? Quelle que soit la réponse, les pulsions sexuelles et les obsessions

¹⁸³ *Ultv.*, p. 138

¹⁸⁴ *Ultv.*, p. 120

¹⁸⁵ *Ultv.*, p. 153

charnelles sont vues comme un double ravage, car il semble d'un côté impossible d'y échapper, mais il est évident que rester leur prisonnier est funeste, car elles *nous enchaînent (...)* à nos poteaux d'aliénation, retardant notre départ. Un départ vers une autre étape, un progrès? Ou tout simplement un autre épisode d'errance, départ vers de nouveaux échecs de la parole, de la liberté et de l'humain? La fin du paragraphe nous livre la réponse : aux deux *versants* du soi-disant voyage les mêmes catastrophes, la même apathie (*ennui* dans le texte) et la même déchéance, maintenant généralisés : *l'odeur des immondices cadavériques recouvre la ville.*

Ombre tourmentant secrètement un quotidien dont l'essence s'éparpille dans des gestes lourds d'insignifiance, la folie fade se ligue avec le silence pour saturer d'absurde un humain déjà désarçonné, impuissant. C'est sur ce silence que nous nous pencherons dans les lignes qui suivent, afin de découvrir sa puissance, ses fonctions et peut-être un remède.

3.3.2 Le silence

Lourd et étouffant, le silence empêche les personnages littéraires, tout comme les êtres humains, d'apprendre, d'évoluer et même d'avoir une existence consciente. Le silence d'*Ultravocal*, grisâtre et sombre, n'est jamais perçu comme tranquillité ou comme moment de répit, mais toujours comme refoulement ou bâillonnement, comme manque d'un élément vital, la parole. C'est toujours une violence faite à la parole, isolement, mépris dans certains cas. Il nous semble plus naturel de le relier à la tension de la peur qu'au calme, à la folie, telle que nous venons de la décrire, plus qu'à une sage rétention

de la parole, recommandée par le précepte «la parole est d'argent mais le silence est d'or».

Deux seuls brefs exemples de ce silence contre lequel des forces se mobilisent dès que ce complot devient possible. Pour ce qui est du premier, les commentaires sont superflus : il est d'importance capitale de se mobiliser pour ne pas glisser vers le silence : «*En premier lieu, il importe de résister pour ne pas être entraîné vers les pôles glacés du silence. Il n'y a pas de pire énigme que celle des bouches cousues*»¹⁸⁶. Dans le deuxième, le mal est déjà fait et rien ne peut soulager les dégâts majeurs produits par le silence et par la peur :

Devoir se taire, rouillé de la bouche à l'anus.
Extrême occlusion, la peur masse de plomb¹⁸⁷.

Le silence imposé, *devoir se taire*, tue. Dans une extrême concision, un jeu de mots ramène ensemble le contexte médical d'une *occlusion*, blocage qui peut produire la mort et le contexte religieux, avec l'*extrême onction*, prodiguée aux mourants.

Tel silence est ailleurs associé à l'érosion d'une matière réputée solide, mais pas indestructible : la pierre :

*par un jeu subtil de muette usure
la pierre en silence se délite*¹⁸⁸.

Sur les sept mots de la première ligne, dont la musique rappelle celle d'un alexandrin, deux sont porteurs de silence : d'une façon plus voilée, le mot *subtil* et plus clairement, le mot *muette*. Une assonance en -u suggère, ce qui s'insère si bien dans la

¹⁸⁶ *Ultv.*, p. 200

¹⁸⁷ *Ultv.*, p. 70

¹⁸⁸ *Ultv.*, p. 222

nuance de subtilité de cette ligne, un hululement menaçant. Le *silence* apparaît en toutes lettres à la deuxième ligne et il décrit la désagrégation de la pierre.

Le lecteur attend, le souffle coupé, de voir ce silence brisé ou au moins contredit, sinon par la parole raisonnée, alors par un cri, parole à l'état embryonnaire, «modalité singulière de la prise de parole qui rend possible la diffusion d'un sentiment autrement inexprimable, celui du tragique de l'existence en terre antillaise»¹⁸⁹, signe d'une présence humaine saine, d'une prise de conscience ou d'une révolte. En effet, si le silence jouxte la mort, lorsque la voix humaine se fait entendre, elle est accompagnée, dans le texte, la plupart du temps, d'un signe d'espoir. Il en est ainsi pour ces «clameurs d'un équipage lointain. Insoupçonnable espoir nourri secrètement d'un filet de lumière»¹⁹⁰. Assumé ailleurs pas le *je* écrivain, le cri parvient à détrôner ou du moins à condamner l'immobilisme :

*Je le clame d'une gravité souveraine :
Arrêt de mort contre l'inertie et l'insouciance*¹⁹¹

ou à contrecarrer un projet hostile : «la voix s'applique à déjouer le piège»¹⁹².

Frankétienne prête à la parole une prodigieuse force libératrice: « *Un mot seul peut faire remuer dans l'espace d'un regard le corps plat des eaux prisonnières* »¹⁹³. Nous reconnaissons ici, encore une fois, la démesure de la vision de Frankétienne, car une quantité infime d'une matière en apparence fragile, mais d'une si précieuse essence, la parole, imprime un mouvement à une masse frappée d'immobilité.

¹⁸⁹ Douaire, Anne, op. cit. (*contrechamps tragiques*) p. 178 – 179.

¹⁹⁰ *Ultv.*, p. 146

¹⁹¹ *Ultv.*, p. 86

¹⁹² *Ultv.*, p. 87

¹⁹³ *Ultv.*, p. 221

Le rapport entre vie et parole, d'un côté et mort et silence, de l'autre s'exprime dans les termes d'une antithèse lorsque ce rapport s'établit selon la logique:

*Si tu veux vraiment mourir
commence par te taire.
Mais si tu veux vivre
parle
parle plus fort que le fracas de ton corps¹⁹⁴.*

Ailleurs, l'antithèse, sabotée se diminue en une arbitraire suite de mots :

*Au sommet du cri
l'infinitive blancheur
du silence incassable¹⁹⁵.*

Dans ce bref fragment, l'antithèse perd son sens, car le *cri* ne parvient pas à se réaliser, malgré qu'il soit à son *sommet*, et nous le sentons heurter un bloc de silence sans que le choc puisse ouvrir la moindre fissure : le *silence* reste *incassable*.

En effet, le silence, l'immobilité et la mort sont souvent cités ensemble et le silence peut même produire la mort. À l'inverse, la parole porte le germe de la vie, à condition, croyons-nous, que cette parole soit compréhensible. Nous avons ajouté cette condition, car certains passages d'*Ultravocal* sont voués à l'échec ou à la franche destruction de la parole. D'une éblouissante beauté poétique, plusieurs passages étouffent cependant la compréhension, devenant ainsi des territoires de rude épreuve pour le lecteur.

Malgré cette fonction en quelque sorte cathartique, très évidente dans de nombreux passages d'*Ultravocal*, que nous venons d'exemplifier ci-dessus, la parole et le cri sont ambivalents, car ils peuvent tout aussi bien être signe de saine révolte, tout comme ils peuvent exprimer la peine d'un humain ou d'un animal affamé ou torturé. De

¹⁹⁴ *Ultv.*, p. 222

¹⁹⁵ *Ultv.*, p. 39

même, ils peuvent être associés dans le texte à la folie : des *cris d'oiseaux fous* se font souvent entendre à Agonia.

Par ailleurs, nous aurons été avertis dès le début du livre : s'il ne faut pas laisser dominer «*un silence à goût de mort*»¹⁹⁶, il reste toujours difficile de discerner ou d'exprimer la vérité dans la parole, souvent mensongère, corrompue, devenue un «*langage de proie*»¹⁹⁷ alors que le cri, dernier espoir, devient stérile lui aussi, dans la gorge d'une victime : «*Neutre le cri de la victime qui n'a jamais compris pourquoi elle meurt ni comment elle a vécu*»¹⁹⁸. La limite entre la vie et la mort est anéantie.

Ces quelques considérations sur le silence et la parole nous ont permis d'observer les abominables effets délétères du bâillonnement de la parole. Ce blocage anéantit l'humain et seuls la parole, pourvu qu'elle soit authentique, et le cri, tous deux issus d'une révolte peuvent ramener la vraie vie. Nous sommes ainsi amenés à discuter d'un autre élément, aussi toxique que ce silence et aussi paralysant que la mort elle-même. La prochaine section apportera quelques précisions sur le sommeil et ses effets dans *Ultravocal*.

3.3.3 Le sommeil

Le repos perverti en coupable paresse, en raideur, en fuite. Voilà le sommeil représenté dans *Ultravocal*.

La contigüité du sommeil et de la mort se fond souvent dans une franche et parfaite identité. À de très nombreuses reprises, cette égalité est dénoncée et honnie par

¹⁹⁶ *Ultv.*, p. 13

¹⁹⁷ *Ultv.*, p. 22

¹⁹⁸ *Ultv.*, p. 87

Frankétienne. À Agonia, le sommeil porte toujours une charge négative, il est complètement dépouillé de sa nature de repos, de quiétude. Si Frankétienne parle de sommeil, c'est toujours un sommeil lourd, un masque de la mort de la conscience. Et que reste-t-il de l'humain après la mort de la conscience? Ainsi, dans les lignes suivantes :

Dormir par faiblesse
ma honteuse impuissance
l'hibernation ma fuite
mon incapacité d'agir¹⁹⁹.

Ces quelques lignes nous maintiennent dans cette atmosphère de lourde paralysie : courtes, comme si *l'impuissance* énoncée avait empêché jusqu'au mouvement d'une ligne complète; monocordes, car la ponctuation est absente, elles réverbèrent ce manque d'action dans l'absence de verbes conjugués. Absolument tous les mots portent un sens négatif.

Dans un passage que nous avons déjà cité en partie, le sommeil et le rêve sont invoqués afin d'enfermer l'humain dans l'ignorance en le leurrant dans «le vertige du jeu»²⁰⁰. Les verbes *dormir* et *rêver*, répétés plusieurs fois et le mouvement oscillatoire d'une enseigne de jeux de hasard devenue pendule hypnotique nous transposent pratiquement dans l'atmosphère d'une séance d'hypnose avec la promesse de gains faramineux ou du moins de l'évasion, illusoire ajoutons-le, loin d'une réalité hantée par le chômage, par la faim ou la dépression (*le vide*), ou encore par le simple désir de survivre :

¹⁹⁹ *Ultv.*, p. 38

²⁰⁰ *Ultv.*, p. 102

l'enseigne (...) se balance de gauche à droite. Puis de droite à gauche, comme suggérant l'essentielle instabilité de la chance. (...) bien rares sont ceux que ne gagne le vertige du jeu. (...). Dormir. Rêver. (...). Devenir aussi riche que Crésus, disent intelligemment (...) les vendeurs ambulants des billets de loterie. Le rectangle de bois se balance autour de son axe, en grinçant sur la tige de fer. Dormez. Rêvez. La formule clé c'est le rêve. Vous avez faim, rêvez. Vous sombrez dans le chômage, rêvez. Vous voulez survivre, rêvez en paix. Pour combler le vide, rêvez encore (...). et l'enseigne se balance (...), s'immobilise, se balance à nouveau, s'arrête un instant, puis repart en grinçant (guillotine, pendule ou balancier de la mort)²⁰¹.

Le réveil est terriblement brusque, car à la fin de cette séance, l'écriture devient majuscule, elle change de dimension et s'empare du milieu de la page :

TÊTE CLAIRE BOLETTE
(...)
Propriétaire : MAC ABRE

Encore une fois donc, le génie du mal, Mac Abre, par des moyens toujours renouvelés, essaie d'attirer le plus de victimes possible.

Dans le même registre que le sommeil, nous pourrions rappeler l'ivresse ou l'influence de la drogue plutôt que le repos. Souvent la tribu et les singes sont ivres ou drogués.

Ce tour d'horizon nous a éclairés sur quelques-unes des formes, nombreuses et diverses, sous lesquelles la douleur attaque l'humain, fragile en apparence. Nous avons étudié l'existence et l'intensité de la douleur physique et celles de la souffrance psychique dont quelques aspects nous ont paru plus marqués : la folie, le silence, le sommeil. Nous continuerons en nous interrogeant sur les sources de cette souffrance.

²⁰¹ *Ultv.*, p. 102

3.4 D'où vient la souffrance?

Foudroyant aléatoirement, éclatant souvent sans aucun message avant-coureur, ou encore se glissant subrepticement dans l'existence humaine, la douleur charcute tout sur son chemin. Physique ou psychique, elle semble tout dominer, l'espace concret et Agonia.

Mais est-il possible que l'humanité entière circonscrite à un espace, fût-il métaphorique, se résigne à souffrir atrocement sans le moindre geste de révolte? Est-ce la conséquence de blessures reçues pendant quelque combat? Le symptôme inquiétant de quelque maladie incurable? Un signe que la mort du malade approche? Et surtout, question essentielle s'il en est, d'où vient toute cette souffrance?

Nous chercherons, dans ce chapitre, à identifier cette cause, dont l'ignorance hante l'humain, pas tout à fait perverti par le système : «Ombre nerveuse à texture de chaos notre amour qui nous torture sans que nous en sachions la cause»²⁰².

Premièrement, nous avons découvert dans *Ultravocal* deux types de causalité : apparente, des fois immédiatement perceptible et, dans certains cas, palpable, et une cause réelle, toujours appréhendée, rarement entrevue, et fugitivement nommée à pleins mots. La cause réelle de la souffrance est souvent obnubilée par un effet d'écran qu'exerce une cause apparente, mais insaisissable. Afin d'exprimer plus clairement la différence que nous percevons entre ces deux catégories, nous proposons le terme de *source* de la souffrance pour nous référer à cette causalité apparente. Nous avons choisi ce terme, car la douleur jaillit directement de cette *source*, mais la cause se trouve certainement ailleurs, inaccessible, dissimulée par l'effet d'écran. Cette distinction est textuellement légitimée, car Frankétienne nous avertit franchement que le langage est

²⁰² *Ultr.*, p. 61

chiffré et que l'écran est susceptible de montrer des images biaisées : «Je parle de qui pourrait comprendre la chute du verre sur la pierre au-delà du manège subtil de la transparence du décor rongé de l'intérieur. La chair est pleine de tessons qui scintillent. Quel cinéma sanglant!»²⁰³. Le bon entendeur est privilégié, car lui seul peut comprendre le vrai message. Celui-ci se livre à travers l'écran d'un *cinéma sanglant* sur lequel se projettent des scènes d'une terrible violence qui ne doivent pas accaparer l'attention, mais elles doivent être reliées au *décor rongé de l'intérieur* dérobé grâce à un *manège subtil de la transparence*. Nous appréhendons, derrière ce *manège*, un rapport de forces très déséquilibré, comme entre le verre et la pierre : le verre tombe sur la pierre, le verre casse, la pierre tombe sur le verre, c'est encore le verre qui casse. Autrement dit, nous voyons la violence extrême projetée, mais nous devons plutôt nous efforcer à comprendre le message de l'arrière-écran.

3.4.1 La source de douleur physique

Souvent un instrument d'insupportables tortures «orchestrées» personnellement par Mac Abre (que nous avons déjà vu à l'œuvre dans notre recherche) ou bien des piqûres d'insectes, des morsures de rats ou d'autres animaux répugnants. Elle peut aussi être provoquée directement ou indirectement par le simple passage de Mac Abre. En témoigne l'exemple suivant:

Marteau mortier cassure de branches
déchamoisante rupture des hanches
Mac Abre marche dans la prairie
répandant des semences de mort
hache veines saignantes rage inextinguible

²⁰³ *Ultv.*, p. 18

cen dre sous le pilon des pas en un sillage lugubre
il n'y a que feuilles mortes et poussière d'ombre²⁰⁴.

La douleur est ici produite par des objets tels le *marteau*, *la hache*, *le pilon* et il serait intéressant de constater que la sensation de douleur s'installe sans qu'il y ait une correspondance explicite entre la mention de ces objets et un corps physique en particulier, sans que le sujet Mac Abre agisse sur un objet déterminé et sans autres verbes que *marcher* et *répandre*. Par ce qu'il dit tout comme par ce qu'il tait, ce paragraphe confirme que la source de la souffrance peut des fois être partiellement visible, mais pas sa vraie cause.

Même lorsque les faits sont plus explicites, la source de la douleur se donne textuellement, pas la cause. Bénita est un de ces personnages que nous pourrions considérer comme de la chair à canon littéraire, que Frankétienne crée pour le simple but de les mettre à mal sur l'étendue d'un paragraphe, après quoi il les rejette dans le néant. Le cas de Bénita (p. 137-138), est très éloquent en ce sens : «torturée par une atroce douleur abdominale» qui la frappe brusquement, Bénita est examinée minutieusement par «deux éminents spécialistes» qui «conclurent à une grossesse galopante. (...) La patiente délirait en débitant des phrases où revenaient souvent des expressions ambiguës telles que morsures du miroir, serpent – minute, éclair et Z sanglant. (...) Attendez-vous au pire, c'est l'œuvre de Mac Abre». La source de la douleur atroce de Bénita est ladite *grossesse galopante*, il est affirmé que ce serait l'œuvre de Mac Abre, mais tout reste dans un impénétrable nuage quant à la cause de cette douleur. Pourquoi Bénita? Pourquoi une *grossesse galopante*? Pourquoi doit-elle souffrir autant et mettre au monde «une portée de treize petits monstres»?

²⁰⁴ *Ultv.*, p. 111

Si la douleur physique est atroce, surtout lorsqu'inexpliquée, la douleur psychique est peut-être, parmi tous les aspects que puisse revêtir le mal, le plus redoutable et le plus perturbateur. En effet, quoi de plus abominable qu'une «mémoire coincée entre les grilles de la douleur incicatrisable. Géométrie destructrice»²⁰⁵ ?

Ailleurs, une autre âme est torturée par une «fugitive utopie dans l'atroce durabilité de la solitude et de la douleur»²⁰⁶. Dans cette situation, comme dans celle de Bénita, nous connaissons la source de la douleur psychique : *solitude* et *douleur*, mais leur vraie cause reste entre les lignes.

Nous avons découvert, dans le premier chapitre de notre recherche l'importance, expliquée par Édouard Glissant dans *Le discours antillais*, de la connaissance de la cause d'un si profond malaise. Essayer consciemment ou non d'y échapper, de s'en distraire peut être un palliatif qui réduira temporairement l'intensité de la douleur, mais celle-ci reviendra hanter ceux qui n'en auront pas apprivoisé la cause. Si Glissant²⁰⁷ a investi l'écrivain de la mission de déterrer ce qui a été enfoui, raturé pendant des siècles, Anne Douaire²⁰⁸ continue cette réflexion sur le manque d'histoire et nous pourrions conclure, à la lumière de leurs analyses, que la cause de la douleur est ce manque même de connaissance de l'histoire, le manque de repères et «une dilution de soi, qui fait se frotter l'un contre l'autre, comme les élytres d'un grillon fou, l'impossible et

²⁰⁵ *Ultv.*, p. 175

²⁰⁶ *Ultv.*, p. 285

²⁰⁷ Le passé, notre passé subi, qui n'est pas encore histoire pour nous, est pourtant là (ici) qui nous lancine. La tâche de l'écrivain est d'explorer ce lancinement, de le "relever" de manière continue dans le présent et l'actuel. (...) C'est à démêler un sens douloureux du temps et à le projeter à tout coup dans notre futur (...). C'est ce que j'appelle *une vision prophétique du passé*. (*Discours antillais*, p. 226).

²⁰⁸ Douaire, Anne *Contrechamps tragiques. Contribution antillaise à la théorie du littéraire*, Paris, Presses de l'Université de Paris, 2005

l'indispensable»²⁰⁹. Impossible de connaître toute l'histoire d'Haïti, impossible donc de la dire, mais ô combien indispensable cette libération par la parole et par la connaissance.

3.4.2 Humeurs de la douleur

Souffrant, écartelé ou méprisé, le corps humain est très présent chez Frankétienne. Quelques humeurs s'en échappent, violemment dans la plupart des situations, qui charrient et diffusent la souffrance à travers le texte, jusque dans l'imaginaire du lecteur, devenant ainsi des signifiants de la souffrance et de la douleur. Nous verrons, dans la présente section, comment le sang, les larmes, le sperme, la salive et la sueur contribuent à cette affligeante dissémination.

3.4.2.1 *Le sang*

Humeur qui entretient la vie, le sang signifie dans *Ultravocal* plutôt la souffrance atroce ou tout simplement la mort. Il est naturel de penser à la mort violente, donc à la douleur aussi, alors que le sang se détourne, versé avec brutalité, de son circuit naturel à l'intérieur du corps. Le sang gicle et coule pendant de terribles massacres et tortures. «À chaque ouverture, des flots de sang nous submergent. Des armes inoxydables contre nos griffes et nos dents. (...) Le matador s'endort soûlé d'or et de sang»²¹⁰. Il s'agit ici purement et simplement d'une mise à mort, car, un seul *matador*, terme de tauromachie qui signifie pratiquement tueur, a raison d'une collectivité représentée par le possessif *nos*. Le rapport de forces est inégal : *armes inoxydables* d'un côté et humbles *griffes* et

²⁰⁹ *Ultv.*, p. 134

²¹⁰ *Ultv.*, p. 284

dents de l'autre, le sang coule à flots et deux verbes composent des images de saturation de sang, achevant ainsi un cadre terrifiant : au début de la scène, le verbe *submerger*, *soûler* à la fin. La répétition du groupe de sons [dɔr] dans «le matador s'endort soûlé d'or» appuie l'atmosphère de léthargie, suggérant le ronflement. Il pourrait paraître surprenant qu'un autre mot soit absent de cette série funeste, la *mort* [mɔr], mais elle est évoquée par la présence même du *matador* ainsi que par le verbe *dormir*, état voisin de la mort physique.

En d'autres occurrences, le sang croupit en taches dont l'origine reste inconnue, seul ou mélangé à d'autres humeurs.

«Un tournoiement d'eau
quelques gouttes de sang sur le sable
un arbre foudroyé»²¹¹.

D'où viennent ces gouttes de sang? Il est absolument impossible de trouver une explication rationnelle plausible dans le texte et il est certainement moins important d'en donner une que d'appréhender la signification de leur existence, car, même sans pouvoir la décrypter en tant que telle, l'humain subit inconsciemment la souffrance.

La spirale de Frankétienne entraîne le sang dans ses mouvements impétueux. Tout comme d'autres séquences, ailleurs dans le livre, ici une séquence saccadée, où le sang est omniprésent constituera le noyau de plusieurs retours enrichis : «*Sang pur. Sang pour. Sang contre. Sang vif. Le sang se mêle à la terre.*»²¹². La séquence revient enrichie, dans un premier temps, d'une question «*Sang pur. Sang pour. Sang contre. Sang vif. Le sang se mêle à la terre. Quelle plante fleurira de cette semence de feu?*»²¹³ et d'une autre : «*Sang pur. Sang pour. Sang contre. Sang vif. Le sang se mêle à la terre. Quelle*

²¹¹ *Ultv.*, p. 31

²¹² *Ultv.*, p. 226

²¹³ *Ultv.*, p. 226

plante fleurira de cette semence de feu? Quelle neuve planète surgira de ce faux jardin de roses rouges?»²¹⁴. Est-il possible d'envisager un renouvellement à vocation de catharsis? Est-il possible que le sang versé, la douleur se mêlent à la terre afin de la fertiliser et d'en faire surgir une nouvelle vie? Deveniront-ils des sacrifices qui mèneront au salut par le renouvellement ou se compteront-ils parmi d'autres traumatismes muets dépourvus du germe de la résilience?

3.4.2.2 Les larmes

Les larmes sont par excellence l'humeur synecdoque de la souffrance, celle du regret. Il est beaucoup plus rare de verser des larmes de joie ou de pleurer de rire que de verser des larmes de tristesse, de désespoir, de douleur. Les larmes qui coulent à travers le texte illustrent cette affliction, très présente dans la littérature haïtienne.

Effectivement, dans une phrase comme «Calvaire baigné de larmes et parsemé de douleurs en catalogue»²¹⁵ cet état de détresse, clairement énoncé par le mot *douleur*, est accentué par la nuance de saturation de *larmes* imprimée par l'adjectif *baigné* et par la référence à la passion du Christ.

Ces larmes sont une humeur hautement significative de la douleur. Mais, malgré cette incontestable vocation, elles renferment le germe de l'espoir, car elles contiennent du sel, réputé être le principe actif du remède contre la zombification, tel que Saintil, sorte de seigneur d'un village l'enseigne à sa fille, Sultana, dans *Les Affres d'un défi* :

²¹⁴ *Ultv.*, p. 227

²¹⁵ *Ultv.*, p. 199

«L'évasion d'un zombi n'est possible que par l'absorption du sel»²¹⁶. Les larmes peuvent donc, au cœur même du drame généralisé, participer de sa seule solution. Voilà pourquoi Frankétienne dit : «*nos larmes séchées sur la pierre du sommeil nous rendent le sel plus vif et la lumière éclatée plus brillante*»²¹⁷. La lumière peut surgir ou tout simplement être perçue là où l'atrocité paraît absolue, à condition de savoir trouver et de pouvoir faire briller l'infiniment petit d'espoir à travers l'énormité de la douleur.

Nous voilà jouir d'une spectaculaire rencontre : deux éléments de l'esthétique baroque, le miroir²¹⁸ et les larmes comme expression du paroxysme, se trouvent lovés dans un élément important de l'éon renaissant, au cœur d'une œuvre haïtienne du 20^e siècle. Ce motif est celui du miroir. À deux facettes, ajouterions-nous, car l'eau des larmes renvoie le reflet d'un monde concret en désarroi, tandis que la présence des larmes en soi miroite un état d'âme. Ainsi, ces motifs baroques se retrouvent au noyau d'un élément de l'idéologie de la Renaissance : ce miroir baroque reflète un état d'âme négatif dont le privilège est de pouvoir être transformé en quelque chose de neuf et de positif. Voilà l'essence du message d'espoir d'*Ultravocal*, message que nous tenterons de déchiffrer sous les couches de souffrance.

3.4.2.3 *Le sperme*

Généralement associé à la fertilité, donc à la vie et éventuellement au plaisir, le sperme est associé dans *Ultravocal* surtout au viol, donc à la souffrance, ou encore à la

²¹⁶ Frankétienne, (2010), *Les affres d'un défi*, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs.

²¹⁷ *Ultv.*, p. 219

²¹⁸ Utilisé par le Baroque pour leurrer le lecteur ou le spectateur. Foucault accorde à la ressemblance un rôle bâtisseur de savoir au 16^e siècle, mais déroutant ultérieurement : «au 16^e siècle, la ressemblance était liée à un système de signes; et c'était leur interprétation qui ouvrait le champ des connaissances concrètes. À partir du 17^e siècle, la ressemblance est repoussée aux confins du savoir, (...) elle se lie à l'imagination, aux répétitions incertaines, aux analogies embuées» (*op. cit.* p. 85).

domination du mâle. Injuste domination, acquise par la force brute, dans une lutte où, la plupart du temps, le rapport de forces favorise largement l'homme et réduit la femme à une ingrate situation de passivité, d'impuissance ou encore pire, d'obéissance :

*Toute femelle rebelle incite au viol
le mâle pur sang s'y connaît*²¹⁹.

Dans ce rapport, décrit du reste entre individus de nature animale, entre *femelle* et *mâle*, un refus de la part de la femme ne saurait être entendu, encore moins accepté comme refus, mais plutôt comme accès de désobéissance à une instance qui se sentira obligée de réagir en utilisant la force et commettre un viol.

Ailleurs, l'association est explicite : il est question d'amour passionnel, mais, de toutes les comparaisons possibles, le sperme est textuellement relié à la violence :

*«insatiable notre amour
et notre pensée aussi violente qu'un jet brûlant de sperme»*²²⁰.

La pulsion et l'acte sexuels sont dépeints abrutissants, primaires, dépourvus autant d'érotisme que de vocation génératrice saine. La pulsion purement sexuelle peut apparaître dans des contextes de violence gratuite dont la source n'est pas décelable : «*Le sexe tatoué dans la bourrasque hérissée de baïonnettes*»²²¹, mais elle est souvent attribuée à Mac Abre. Il s'amuse à leurrer un vieillard, qui finit par y laisser sa fortune et sa vie, en lui vendant son produit miraculeux Aphrodisia X 1000 censé procurer des performances et des jouissances sexuelles extraordinaires²²². Ce même Mac Abre viole des vierges (p. 126), il tue sans broncher celles qui essaient de se défendre (p. 108 – 109), il s'insinue dans la chambre de Bénita, que nous avons vue ci-dessus victime, à son insu,

²¹⁹ *Ultv.*, p. 145

²²⁰ *Ultv.*, p. 273

²²¹ *Ultv.*, p. 226

²²² *Ultv.*, p. 166

d'une «grossesse galopante» qui aboutit, après un labeur extrêmement douloureux, à la naissance d'une portée singulièrement repoussante.

Ce hideux fruit de la grossesse galopante de Bénita s'inscrit dans une série d'évocations de la pulsion sexuelle dans *Ultravocal*. Accomplie systématiquement dans la violence et dans la sauvagerie, elle n'aboutit qu'à mettre au monde des monstres ou des générations d'humains aux consciences estropiées, qui reproduiront le modèle des prédécesseurs, reproduisant ainsi le malheur. Ainsi, «dans la vallée du Nil se répercuta la rumeur d'un crime commis par envie. (...) Il s'agissait d'une vierge violée. (...) Neuf mois plus tard, jour pour jour, dans d'affreuses douleurs, la femme violée donna naissance à un serpent venimeux»²²³. C'est un cycle du malheur qui doit être brisé : «*Il est urgent d'anéantir les images mensongères de l'unité stérile, la perfidie des créatures accouplées pour la perpétuation des monstres de douleur*»²²⁴.

Il est d'autres situations, où l'accouchement se complique et une intervention au forceps s'impose «*Seul le forceps peut venir à bout de la lente et difficile parturition*»²²⁵ ou encore le processus finit par un avortement, un échec donc, qui s'ajoute à toute une série d'échecs étalée par Frankétienne sur toute la longueur de ce livre.

Le sperme est donc une humeur du corps humain qui transporte la douleur ou l'échec, car l'acte sexuel en soi se produit toujours dans la douleur et son fruit, au cas où il aboutit à ce monde, au bout d'un accouchement par ailleurs très laborieux, ne fait que prolonger cette douleur à travers les générations. L'autre variante c'est l'avortement. Serait-il légitime, dans cet autre cas, de s'écrier : «Quel bonheur! La douleur ne se sera

²²³ *Ultv.*, p. 126

²²⁴ *Ultv.*, p. 217

²²⁵ *Ultv.*, p. 187

pas perpétuée!»? Même ce cynique avantage se refuse, car, si ce n'est pas la douleur, c'est alors l'échec qui contamine les générations nouvelles.

Le sang, les larmes et le sperme se retrouvent quelquefois associés à la sueur et à la salive. Ces deux dernières ne sont pas abondamment présentes, mais leurs occurrences et les associations intéressantes appuient l'expression de fortes émotions, d'épuisement ou d'un sentiment de profond mépris. Nous nous arrêterons rapidement sur deux de ces associations. «Sacrifice de la tribu. Multiple offrande sur laquelle on ne crachera plus. Ni par mépris. Ni de rage»²²⁶. La salive est reliée ici directement et textuellement au mépris et à la rage manifestés longtemps à l'endroit du peuple malmené, *sacrifié*. Dans un autre passage, l'association de trois humeurs imprime une nuance dynamique au malheur : «*Jeu épuisant du viol où l'œuf gravite autour de l'œil du bœuf en délire aux larmes délurées goutte à goutte sur les armes tachées de sang aux impasses pernicieuses, obscures et poussiéreuses du suicide*»²²⁷. Aussi hermétique que ce passage puisse être, la douleur de la folie ne peut se cacher : car sperme (*viol*), larmes et sang se liguent aux *impasses pernicieuses* pour enfin mener au *suicide*.

Si ses propres humeurs trahissent le corps humain et fomentent sa perte, la douleur s'exprime par une foule d'autres moyens littéraires et il aurait été certainement tout aussi intéressant d'analyser en tant que signifiants de la douleur ou de la souffrance d'autres catégories, comme par exemple tout ce qui représente la mémoire ou la lumière ou encore les sphères inséparables du sommeil et du rêve. Nous avons pourtant choisi de discuter notamment des humeurs du corps humain parce que cet objet est très présent

²²⁶ *Ultv.*, p. 20

²²⁷ *Ultv.*, p. 221

aussi chez François Rabelais et il tient une place à part dans l'esthétique baroque occidentale, que nous évoquerons dans le dernier chapitre de notre recherche.

Si les humeurs se font véhicules de douleur, cette douleur, nous l'avons déjà affirmé, ne se contient pas dans les limites d'Agonia, elle les transgresse et se jette sur l'imaginaire du lecteur. Nous pouvons donc parler d'une souffrance infligée au lecteur.

3.5 Le lecteur sous l'emprise du texte

Le lecteur n'y échappe pas; il subit un type de souffrance tout à fait différent de ce que nous venons de commenter, moins destructrice, mais redoutable. Nous nous devons d'en parler, car le lecteur est d'entrée de jeu associé au destin du texte : «surtout, vous lecteur, complice du jeu terrible de l'écriture, [...] lecteur qui dispose (...) d'une absolue liberté constructive face à l'éventail infini des combinaisons»²²⁸, au sort de la construction du sens du livre. Si Umberto Eco a invité le lecteur à coopérer de l'intérieur au destin de l'interprétation de la fable, la première lecture d'*Ultravocal* peut nous donner l'impression d'être piégé dans un texte insupportablement douloureux et désespérément incompréhensible. La liberté totale que Frankétienne offre au lecteur de sillonner à sa guise l'espace textuel, se mue, une fois qu'il y aura goûté, au bout de quelques joyeuses gambades et culbutes, en une sensation d'être plutôt perdu que libre, plutôt largué que maître de ses mouvements. Acculé à la posture d'impuissant témoin d'innombrables épisodes de torture ou d'horreur déroulés dans l'espace concret de l'île d'Haïti, défini par ailleurs aussi vaguement que les personnages eux-mêmes, le lecteur se sent piégé et vit le même enfermement dans l'espace carcéral d'Agonia, habilement construit par

²²⁸ *Ultv.*, p. 11

Frankétienne, tel que nous l'avons vu dans le chapitre précédent, comme par antithèse avec l'utopique Thélème de Rabelais.

La souffrance et la violence atroces, l'incarcération, le silence lourd qui atteint jusqu'aux animaux («un chien ouvre sa gueule d'où ne sort aucun aboiement»²²⁹), le sommeil léthargique, la folie, implacables calamités colportées par les humeurs du corps humain s'abattent sans ménagement sur le poète, sur les personnages et sur le lecteur. «Le poète prisonnier de son délire»²³⁰, les personnages prisonniers d'interminables malheurs étalés sur plusieurs générations, le lecteur prisonnier du texte partagent un sort commun. Tantôt stagnant, tantôt d'une violence scandaleusement intense, tantôt elliptique jusqu'au mutisme, tantôt verbeux, répétitif ou tout simplement hermétique, toujours surprenant, le texte dont le lecteur est censé construire un sens n'invite, à premier abord, qu'à le déconstruire. Les paragraphes se suivent sans pour autant s'enchaîner, les créations lexicales égarent la compréhension, les descriptions de l'espace géographique horrifient souvent soit par leur violence soit par l'accumulation de détails dégoûtants, reliés dans quelques cas à des sujets tels la reproduction des insectes ou des rats. Enfin, les sauts d'un sujet à l'autre et les reprises sont hallucinants.

Pourquoi le lecteur se sentirait-il une participation à la vie intime du texte? Par quels pouvoirs un texte parvient-il à tenir le lecteur en otage? C'est, en premier lieu, l'effet de l'ouverture qu'a opérée Frankétienne dès le début, contraignante, paradoxalement, car le lecteur est intégré au travail de «complice du terrible jeu de l'écriture». Nous pourrions ajouter que, en l'absence d'une humanité authentique des personnages, le lecteur se trouve investi, par sa participation au processus de création,

²²⁹ *Ultv.*, p. 143

²³⁰ *Ultv.*, p. 11

d'un devoir humain d'assumer l'horreur d'Agonia, de se joindre à Vatel dans sa quête et, en même temps, captif d'une impossibilité d'agir²³¹. Ce même lecteur saura créer un espace mental carcéral et s'y retrouver premier prisonnier : «la silhouette, le regard, la fuite, l'isolement terrible dans un refuge qui s'effrite de l'intérieur. Dans les replis de la narration, quelques plumes d'oiseaux et des taches de sang. Inéluctablement, la solitude investit une à une toutes les fortifications de l'espoir»²³².

Bien que l'analyse de ces procédés ne constitue pas le noyau de notre sujet de recherche, nous proposerons en exemple deux fragments qui illustreront cette force du texte de Frankétienne de plonger le lecteur dans la souffrance. La longue description qui suit nous semble très représentative, car elle conduit le lecteur tout droit dans l'enfer, par le biais des détails subtils transcrivant parfaitement l'atrocité du *locus terribilis* et surtout par le biais de l'effet inclusif du pronom *nous* :

*Le trébuchement en lieu clos, énigme ou défaillance, puisque le marcheur n'est pas aveugle. Serait-il idiot au point de ne pas comprendre l'isolement sous le couvercle de la chaudière? La peau se dissout déjà, cuite par la vapeur. Une fournaise d'eau bouillante. Insupportable l'enfer sous nos pieds, sous nos fesses, dans les entrailles et dans le crâne. Puis, la fermentation qui n'épargne aucun de nos organes, progressant par une invasion muette au niveau de chaque cellule. Nos sens nous désorientent. Et la raison se dérobe en décomposition. Nous n'apercevons au loin que le spectre ailé d'un rêve métamorphosé en cauchemar, faute de pouvoir marcher en pleine lumière. L'amour inquiet de son ombre folle. Équivoque, le baiser volé dans la pénombre.*²³³.

Le pronom *nous* réfère toujours à une collectivité imprécise dans *Ultravocal*. Cette imprécision étend infailliblement le groupe jusqu'au lecteur, entraînant ce dernier au cœur du *locus terribilis*, lieu clos, dans une spirale de la désagrégation physique et mentale : peau dissoute, entrailles et crâne envahis par l'eau bouillante, fermentation des

²³¹ Ce qui place le lecteur dans une condition tragique, selon le raisonnement d'Anne Douaire, citée ci-dessus (note no. 177) : tiraillé entre le devoir et l'impossibilité de *faire*.

²³² *Ultv.*, p. 14

²³³ *Ultv.*, p. 134.

organes, qui progresse jusqu'au niveau microscopique de chaque cellule, raison en décomposition. Les symboles de l'échec concentrés dans ce paragraphe, d'une intensité croissante, vont de la banale désorientation (banalité mesurée, bien entendu, à l'échelle des malheurs évoqués dans le texte *d'Ultravocal*), à la décomposition de la raison et culminant avec l'impuissance de rejoindre la lumière. À partir de l'évocation de la canicule comme phénomène physique, le lecteur est entraîné brutalement dans le désarroi mental : le spectre ailé d'un rêve devient perceptible, mais, seul objet perceptible, il se convertit subitement en cauchemar.

À peine une page plus loin, un retour de quelques-uns de ces angoissants éléments se produit. Ce retour, nous pourrions qualifier de prévisible, car la spirale n'arrête jamais sa rotation :

Les curieux, dans l'empressement, trébuchaient sur des plâtras, sur des ordures, ou encore enfonçaient leurs pieds dans les mares avec des éclaboussures de boue puantes. Énigme, une telle invasion de spectateurs en si peu de temps. Lieu clos. Fournaise. Fermentation. Il y avait aussi ceux-là qui quittaient tardivement leur lit, les yeux tout embués de sommeil. Des chats affolés renversaient des marmites et des paniers dans un bruit de vaisselle. Les chiens excités aboyaient à tue-tête. (Peau d'ombre nocturne). Les hypothèses pleuvaient intarissablement, avec leurs teintes folkloriques et tropicales.²³⁴

Si nous avons reproduit sans coupures²³⁵ ces deux longs passages, c'est afin d'illustrer la reprise arbitraire des mêmes éléments et l'effet qu'elle produit sur le lecteur : une fois échappé à la terreur du premier fragment, il retrouve les mêmes éléments, dans un contexte qui semble différent, mais recrée, seulement une page plus loin, la même atmosphère accablante. Nous avons identifié une dizaine d'éléments qui reviennent comme d'incontrôlables obsessions, même s'ils n'apparaissent pas exactement dans le même ordre, créant des références pas exactement identiques : trébuchement \

²³⁴ *Ultv.*, p. 135.

²³⁵ Bien qu'ils soient des coupures sur l'ensemble du texte.

trébuchaient; lieu clos \ lieu clos; fournaise \ fournaise; énigme \ énigme; chaudière \ marmites; peau (physique) \ peau d'ombre; fermentation \ fermentation; invasion \ invasion; rêve, cauchemar \ sommeil; équivoque \ hypothèses. Le doute (équivoque, hypothèses), l'inconnu (énigme), l'enfermement (lieu clos, couvercle de chaudière), le sommeil (rêve, cauchemar, sommeil), l'obscurité (faute de pouvoir marcher en pleine lumière; peau d'ombre nocturne), l'invasion dont l'humain est victime se liguent et raffermissent, quel que soit l'ordre dans lequel ils reviennent, par leur simple répétition, l'angoisse qui enveloppe lecteur et personnages.

Malgré ce partage d'une condition tragique, une différence majeure s'établit, selon nous, entre le lecteur – prisonnier et les personnages – prisonniers : le lecteur jouit du privilège d'être conscient de son état d'enfermement, se débat, essaie, de s'échapper par l'interprétation, de forcer la compréhension, alors que les personnages semblent condamnés à voguer indéfiniment et à vivoter enlisés dans la même inconscience.

Le sort du lecteur est pénible : une fois aspiré dans le souffle vertigineux de la spirale, il est sans cesse interpellé, dans sa rationalité, tout comme dans son affectivité. «Tout dilemme épuise au bout du compte»²³⁶ et les dilemmes fusent dans *Ultravocal*. Le narrateur est-il le *je* ou le *nous*? Les personnages sont-ils des êtres, ne serait-ce que de papier, ou plutôt des spectres fuyants? Pourquoi cet acharnement contre l'humain? Quels liens établir entre des parties du récit qui ne se laissent pas deviner de liens? Vatel pourrait-il saisir Mac Abre? Finalement, est-il vraiment nécessaire d'établir ces liens de façon rationnelle? Ne faudrait-il pas plutôt lire au-delà de cet éparpillement? Voilà quelques questions auxquelles le lecteur se sent tenté de chercher des réponses immédiates, rationnellement acceptables et concrètes.

²³⁶ *Ultv.*, p. 54

Notre parcours à travers des espaces aussi menaçants que l'île physique d'Haïti et qu'Agonia, nous amène à de nouvelles questions: la vie va-t-elle périlcliter? Ces abîmes vont-ils happer l'humain? La douleur aura-t-elle raison de l'humain? Resterons-nous prisonniers d'Agonia? À quel prix nous en échapper? Grâce à quoi l'humain reste-t-il debout? Force nous est de trouver le remède à l'intérieur du texte.

Chapitre 4 : Du salut

Nous aborderons dans ce chapitre une nuance très spécifique et très précisément délimitée de la notion de salut, dont les nombreuses facettes ressortissent à des domaines de connaissance très divers, parmi lesquels les domaines philosophique et théologique nous semblent occuper une place de choix. Nous n'analyserons pas ici le salut dans le sens religieux (chrétien ou d'une autre religion), ni philosophique, car chacune de ces variantes constituerait un sujet de recherche en soi. Nous chercherons tout simplement à décoder les chances que l'auteur ménage ou refuse aux personnages et au lecteur de sortir avec peu ou pas de blessures de cette continuelle épreuve qu'est *Ultravocal*.

Serait-il réaliste de parler de salut chez Frankétienne? Qui pourrait être sauvé? Les victimes? Les bourreaux? Plongé dans cet univers d'horreur, où le corps est saboté par ses propres humeurs converties en véhicules de la douleur, où l'esprit est mutilé par des centaines d'années d'esclavage et d'ignorance, où le besoin d'amour se voit réduit à la seule pulsion sexuelle qui ne peut se concevoir que dans la violence ni concevoir qu'une descendance (si toutefois descendance il y a) vouée à l'échec ou à la souffrance. L'humain est-il condamné à la disparition totale sous l'empire de Mac Abre? Un point final de la souffrance serait-il imaginable au milieu de tous les désastres et de tous les supplices? Peut-être, pour arriver à l'entrevoir faut-il commencer par croire à son existence et chercher le point solide auquel s'accrocher et sortir du marasme. Essayons de placer sur la carte d'Agonia quelques points lumineux où espoir, beauté et sérénité se rejoignent.

4.1. Le terme de la souffrance

Ce terme invite à la réflexion. Une première impression est que tout finira toujours dans l'inaffiable écartèlement, dans la boucherie, dans l'échec, dans la mort. Une mort, qui plus est, dont la seule gloire résiderait dans son retardement, une mort définitive malgré une impression d'espoir que pourrait laisser l'expression mort – vivant. Dans le cas des morts – vivants, c'est la raison qui est annihilée, ce qui reste de l'homme étant une coquille vide, souvent associée à l'image de singes drogués. Ainsi, aucun rapprochement ne serait possible avec la vision de François Rabelais, si ce n'est un rapprochement de l'ordre de l'antithèse. Chez Rabelais, Mikhaïl Bakhtine a plutôt constaté un cycle vie – mort – vie : «Le thème de la mort vue comme le renouveau, la juxtaposition de la mort et de la naissance, les images de morts joyeuses jouent un rôle capital dans le système des images du roman de Rabelais»²³⁷.

Ce cycle n'est pas complètement étranger à l'œuvre de Frankétienne, mais il s'y retrouve soit à un niveau très concret, soit à un macro-niveau. Afin d'illustrer le premier cas, nous reviendrons à l'exemple de la page 105, car «*mes joies (...) meurent et renaissent*». Les sensations positives sont donc passagères, mais il est légitime de croire à leur retour.

Pour ce qui est du macro-niveau, nous commencerons par évoquer son seul point faible : aucune solution à envisager, rien à faire pour la vie insignifiante de chacun des individus qui a péri sous la torture, écartelé dans un massacre, disparu dans des conditions que personne ne pourra jamais connaître, enlisé sous l'empire de la folie le conduisant à un suicide arbitraire.

²³⁷ Bakhtine, Mikhaïl, (2010, (première édition de la traduction française 1970)), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, , p. 60.

Malgré toute l'hypocrisie de son propos, c'est Mac Abre qui affirme la coexistence de la vie et de la mort : «la vie et la mort s'interpénètrent en chacun de nos gestes»²³⁸. Et il s'agit de voir là l'avantage de cette coexistence, ensuite, l'espoir peut poindre, car la destruction définitive devient bénéfique, sinon même nécessaire, ayant l'avantage de préparer le terrain pour une future et saine reconstruction : «*je compte sur ma voix pour recréer les villes détruites, les grottes effondrées, les chansons tuées, les volcans ensevelis(...) la substance de l'amour*»²³⁹. Nous voyons le monde disparaître pratiquement sous une série de participes passés de l'anéantissement, parmi lesquels celui du verbe du silence, taire (*tues*), forme qui figure aussi, dans une capricieuse coïncidence de la langue française, dans le paradigme du verbe *tuer*. Ce jeu d'idées prend tout son sens lorsque nous découvrons l'élément clé de la reconstruction : la *voix*, de nouveau associée à la vie, la mort au silence.

L'idée de la destruction totale d'un monde suivie de reconstruction revient à plusieurs reprises dans *Ultravocal* et elle amène un souffle d'optimisme. Elle est évoquée explicitement à des moments stratégiques, par exemple après une série d'échecs ou après des passages très sombres. Ainsi, dans ce long passage de la page 105, à plusieurs reprises tout semble définitivement perdu et comme par magie, une lueur d'espoir perce et redonne du courage : il est question *d'avortement*, de *vieillesse hideuse*, alors «*nous recommencerons autant de fois qu'il le faudra*». Ensuite, en plein désert, «*notre gorge se dessèche. Et comble du malheur, la pluie nous méprise. (...). Nous suffoquons d'épuisement. Nos jambes nous déconcertent. Et nous titubons*». Qu'importe! «*nous continuons d'avancer, bien que les mirages trahissent notre espoir*».

²³⁸ *Ultv.*, p. 189

²³⁹ *Ultv.*, p. 220

Cette stratégie sert une idée que Frankétienne semble chérir, celle de la table rase afin de laisser la place à de nouveaux événements, de nouvelles visions de la vie ou, tout simplement à une nouvelle vie. Et dans cette tentative, Frankétienne rejoint de nouveau François Rabelais et les idées de l'époque de la Renaissance.

Nous venons de discuter deux aspects de la fin de la souffrance, aspects gravés dans le texte, mais ne serait-il possible d'en envisager d'autres, que le texte ne livre pas explicitement? Pour répondre à cette question, nous pourrions examiner les remèdes proposés ou suggérés et essayer d'anticiper leurs effets.

4.2. Les remèdes

Douleur, souffrance, déception, enfermement, désespoir, voilà toute une panoplie de grands maux et il n'est pas du tout certain que de grands remèdes soient disponibles.

Dès le début, un constat s'impose : rien n'apaise la souffrance physique et ceux qui en sont atteints aboutissent systématiquement à la mort ou à un épisode monstrueux, tel l'accouchement de Bénita, victime de Mac Abre. Lorsque ce dernier s'improvise médecin ou pharmacien et qu'il vante et prodigue ses soi-disant remèdes, un massacre est à prévoir ou à tout le moins, une mort atroce. Aucun remède donc, pour la souffrance physique, mais aucun palliatif non plus, ni même un orviétan.

Le trouble mental produisant des douleurs plus sourdes et des dégâts plus sournois, il est plus redoutable que la souffrance physique, mais ce qui est surprenant et réjouissant, c'est la découverte d'une série assez variée de solutions possibles. Il ne s'agit pas de guérir chaque individu, mais apaiser cette douleur est déjà une belle victoire et l'humain sort de l'épreuve fort d'un espoir plus ferme.

La géographie de l'île physique et l'atmosphère d'Agonia ne permettant pas de fuite, les solutions, qu'elles soient des remèdes ou des palliatifs, doivent être trouvées à l'intérieur de ces espaces, telle la clé d'une mystérieuse histoire policière en chambre close. Ceci revient pratiquement à les chercher à l'intérieur de l'esprit humain. Et ses ressources impressionnent, car malgré le marasme qui semble irréversible, l'espoir d'une nouvelle vie parvient à percer derrière toutes les barrières.

4.2.1. La purification

Nous avons décrit ci-dessus la violence qui couve dans les éléments. Nous y revenons en scrutant, cette fois-ci, la mer, élément contradictoire, ambigu. Elle peut être une alliée portée par des élans maternels, ou complice à une fugue salutaire. Même si cette fugue reste imaginaire, la seule envie de s'enfuir est en soi une saine escapade hors des murs d'Agonia. Il reste tout de même purement exceptionnel de surprendre la mer dans ce rôle positif. Hâtons-nous de saisir cet instant de grâce :

Fresque de flammes
l'âme intarissable de la mer redonne souffle à nos corps à chaque flux
diluant le sable de nos gorges et puissance à nos bras pour briser le cercle
qui nous étouffe²⁴⁰.

Source vivifiante, la mer se prodigue dans un jeu d'images et d'idées qui nous conduit inévitablement vers un jeu de mots : une mère n'en ferait-elle pas autant que cette mer? Sachant ses enfants *étouffés*, en détresse, épargnerait-elle son *âme*, ou bien leur en ferait-elle don? Les saccades de ses flots ne ranimeraient-elles pas celles du *souffle* des *gorges* obstruées?

²⁴⁰ *Ultv.*, p. 64

Malgré qu'elle soit présente très exceptionnellement, nous ne pouvons donc pas omettre la qualité purificatrice de la mer : «la mer (...) m'accueillit de ses lames sauvages. J'y passai trois heures au bout desquelles je sortis très propre. Nettoyé de toutes les saletés. Lavé de la honte qui m'étreignait la gorge auparavant. (...). Ô mer purificatrice préservez-nous de toutes les espèces de poux!». Est-il uniquement question de vrais insectes, si redoutables parasites ou, plus généralement de *toutes les espèces nuisibles*? Il est bien connu que ce rôle purificateur est destiné, dans des univers culturels et religieux très divers, à l'eau, au feu et au sable. Bien que cette facette ne fasse pas l'objet de notre recherche, nous trouvons intéressant d'observer au passage que la pluie, la foudre, les éruptions volcaniques ou encore le sable pourraient y retrouver un reflet.

4.2.2. L'espoir

Le seul refus de continuer à subir le mal ou mieux, le défier malgré tout, chercher à raviver la parole, ou, à défaut, le cri, écrire un livre, peindre, exhorter son prochain à ne pas ployer sous le fardeau de l'ignorance ou de la déprime, tendre vers une forme d'élévation, comprendre le message humaniste malgré son masque de cruauté, finalement, faire table rase d'une réalité insupportable et construire un vrai nouveau monde sont autant de voies d'affirmation de l'esprit humain et le texte d'*Ultravocal* les recèle toutes, en filigrane.

L'espoir est omniprésent à Agonia, mais enfoui sous plusieurs couches de malheur. Un effort de transgression de ces couches est indispensable. C'est à ce prix et à ce prix seul que le salut lui-même deviendra envisageable, même s'il reste encore un idéal. L'espoir ne se découvre pas instantanément et il est instable, tantôt exacerbé, tantôt

déçu, il guette constamment un moment favorable pour se cristalliser. *Ultravocal* est un livre d'espoir et nous prouverons cette affirmation dans le dernier chapitre de notre recherche, lorsque nous parlerons plus en détail du message humaniste de Frankétienne.

Deux nuances sont donc à saisir dans la construction de l'espoir : souvent, il semble démesuré par rapport à l'atmosphère générale qui enveloppe l'île et ses malheureux habitants, ou alors, il est très facilement déstabilisé ou anéanti, «l'espoir s'accompagne toujours d'un brin d'incertitude. Au fond, par une sorte d'euphémisme, l'espérance vertueuse c'est l'appellation bienheureuse de nos doutes. En nous, pourtant, une cloche dénonce le silence, la conjuration»²⁴¹. Dès que *nos doutes* semblent pouvoir paraître sous un jour optimiste, dans une perspective *bienheureuse*, il est possible de les nommer *espérance vertueuse*. Il suffirait donc de regarder la réalité d'un autre point de vue mais sans oublier que *le silence, la conjuration* ne tarderont pas à se montrer et qu'*une cloche* rappellera que ce sont ces deux derniers qui dominent. Ce qui aggrave la situation, c'est que «tout espoir de départ s'anéantit dans un frapement de bielles désajustées»²⁴² et le mal reprend le dessus sur «mes antiques espoirs massacrés»²⁴³.

En ce qui concerne l'autre nuance, la confiance exaltée, facile à s'écrier : «*le malheur abdiquera peut-être demain*»²⁴⁴. Oser s'imaginer, même sous le signe de l'incertitude exprimée par *peut-être*, qu'un moment aussi heureux soit non seulement possible, mais tellement proche (*demain*), alors que rien à Agonia ne laisse présager que le malheur puisse un jour lâcher prise, voilà qui pourrait donner des ailes. Le *je* écrivant se charge de rappeler sans ambages les conditions extérieures: «*horizons inconnus*

²⁴¹ *Ultv.*, p. 111

²⁴² *Ultv.*, p. 62

²⁴³ *Ultv.*, p. 44

²⁴⁴ *Ultv.*, p. 159

tapissés d'écailles de silence»²⁴⁵. Malgré ce prompt rappel de la situation grave, tout le paragraphe suivant resplendit de la certitude de l'avènement de la parole :

La plénitude vocale, accessible en cours de voyage, s'approprie les villes, les montagnes, la mer, le littoral, le ciel de plain-pied, les espaces vierges, toutes les zones de refuge où vont mourir les poissons, les oiseaux, les reptiles ivres. Et la horde ancienne des chiens noctambules qui nous suivent partout. (...) C'est le signe d'un nouveau départ. Ombre de ma colombe en fuite. Une autre aventure m'appelle.

*Je vais là-bas
vivre le temps de ma folie*²⁴⁶.

La fin du paragraphe n'altère pas la qualité de l'espoir exprimé, car, même s'il est question de *folie*, elle vient ajouter à la démesure de cet espoir, mais sans couper l'élan du *je* écrivant et sans gauchir l'effet euphorisant de ce qui précède.

Plus concrètement, pour ceux qui se trouvent incarcérés à Agonia, l'espoir existe, il est tangible et le reconnaître fait partie du remède, tel qu'en témoigne ce bref passage : «Qu'est-il advenu de nos souffrances amassées pour la guérison et le salut? Nous ne savions pas qu'il était si facile de se leurrer. Nos meurtrissures demeurent aussi vraies, aussi profondes que nos espoirs»²⁴⁷. Le salut est donc recherché et l'humain y croit. Malgré une nuance d'échec de la guérison, car le sort des *souffrances* reste inconnu, malgré le piège du leurre, l'espoir se compare au mal (*meurtrissures*) et il fait le poids. Ainsi, fort de cette réjouissante découverte, l'humain peut se lancer dans l'action : poursuivre le mal, le traquer et le harceler.

Vatel pourrait être, en ce sens, un vaillant capitaine, car, témoin d'un crime de Mac Abre, «il s'éloigna en se disant qu'il finira par le rencontrer quelque part, face à

²⁴⁵ *Ultv.*, p. 159

²⁴⁶ *Ultv.*, p. 160

²⁴⁷ *Ultv.*, p. 29

face»²⁴⁸. Par la suite, il se livre à des pérégrinations sans fin dans le seul but de rencontrer Mac Abre à Mégaflöre. Et c'est toujours lui qui, pendant ces mêmes pérégrinations, reproche à des villageois d'avoir manqué du courage de «réagir»²⁴⁹ lorsqu'ils se sont sentis menacés. «Réagir» est sans doute le mot clé ici et Vatel donne un exemple en commençant à systématiquement traquer Mac Abre : il se renseigne, il essaie d'anticiper les mouvements de Mac Abre dans son projet d'affronter ce sinistre personnage. Il ne réussit pas à l'affronter, ni à lui demander des comptes, car Mac Abre disparaît «dans la poussière du néant où le mal se recycle à travers les anneaux des années mortes»²⁵⁰. Et cette disparition, même si elle se devine temporaire, est une victoire pour l'humain conscient maintenant de la force de ses actions. Le projet de Vatel, solitaire et isolé, malgré ces faiblesses, est une goutte d'action dans un univers engourdi, stagnant, ce qui le recommande comme un des miraculeux remèdes contre la souffrance.

4.2.3. La parole

Un autre remède basé sur le même principe de l'action, peut-être moins tangible, mais redoutable, c'est la parole. Tantôt délire, exhortation, encouragement, tantôt consolation, parole d'amour ou ne serait-ce qu'un cri, ce principe détient une efficacité miraculeuse à combattre le mal, nous le rappelons seulement, car nous en avons plus longuement discuté dans la section sur le silence. Il est impérieux de veiller à l'authenticité de la parole, et c'est peut-être là l'essence de sa vocation de *pharmakon*, car ce mot grec exprime deux réalités : *remède* et *poison*, un infime changement dans le savant équilibre

²⁴⁸ *Ultv.*, p. 136

²⁴⁹ *Ultv.*, p. 183

²⁵⁰ *Ultv.*, p. 287

d'une recette pouvant muer un remède efficace en mortel poison. Ainsi, la parole pervertie portera le mensonge et la destruction : «*Créatrice autant que destructrice, la voix se fraye un chemin au-delà de son cri. Infaillible chirurgie entreprise au moyens des mots, tantôt simples, tantôt complexes, mais toujours neufs parce qu'intangibles*»²⁵¹.

Un type de parole tout à fait particulier est celle recelée dans l'œuvre littéraire. Nous pouvons considérer que l'écriture est un remède avec un large spectre, car elle sert l'écrivain pour créer un objet esthétique éblouissant, exprimer un message de première urgence et pour se libérer des obsessions de même qu'elle sert, à l'autre bout du canal de communication, au lecteur, pour recevoir ce message de première urgence et à un autre niveau, se délecter de la pure contemplation de ce fascinant objet poétique.

Frankétienne écrit :

*Si le danger menace
il nous faut hurler
avant qu'on nous fasse taire.
Au loin peut-être
une oreille attentive écoutera notre voix*²⁵².

C'est peut-être là l'essence de l'écriture d'*Ultravocal* : accueillons la *menace* par une réaction à la mesure de celle-ci, ne nous décourageons pas, ne plions pas l'échine : *hurler avant qu'on nous fasse taire*. C'est là, en partie, le rôle de l'écrivain : lancer un message, même sans savoir s'il sera reçu. Au moins, il aura été lancé et le danger majeur, celui du silence aura été évité. Par ailleurs, Frankétienne l'explique lui-même : «Pour moi, *Ultravocal* est l'affirmation de l'écriture comme un acte d'engagement à la fois esthétique et idéologique»²⁵³. Le rôle du lecteur, tel que décrit par

²⁵¹ *Ultv.*, p. 214

²⁵² *Ultv.*, p. 152

²⁵³ Frankétienne (2005), *Anthologie secrète*, Montréal, Mémoire d'encrier, p. 94.

Umberto Eco : «un texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser – même si on n'espère pas (ou ne veut pas) que ce quelqu'un existe concrètement ou empiriquement»²⁵⁴ est majeur et sa participation, dans cette perspective, à la communication se traduit, dans cette séquence, par prêter *une oreille attentive* à décoder le message.

Souvenons-nous que Frankétienne a déjà inclus le lecteur dans le destin du livre en tant que «complice du jeu terrible de l'écriture». Il souffre de cette association, captif à Agonia, mais il en bénéficie d'autre part, car il a le privilège d'un sortir avec un message invitant à l'élévation, à reconnaître à la connaissance une place privilégiée et une vocation de principe actif dans l'émancipation de l'homme. Pourtant, comprendre le message ne suffit pas, encore faut-il s'en laisser animer et agir. Le fruit de cette action devrait mûrir dans un travail d'élévation et de connaissance, un travail de mémoire, sans quoi l'homme restera en chaînes.

À son tour, la beauté de l'écriture apaisera la souffrance subie par le lecteur captif, mais dont l'esprit reste ouvert : devant un texte qui se tait en criant, laissons-nous envoûter par la beauté: «*De connivence avec l'ombre errant au bord d'un feu divin auquel j'aspire, j'accorde ma voix avec le flux démoniaque de l'infinie lumière crêtée d'orages. Alors, j'entends le vert des feuilles et le bleu de la mer se mêler au lyrisme d'une tempête musicale*»²⁵⁵.

Nous venons de clore le survol des questions que nous nous sommes proposé d'étudier dans ce chapitre. Nous avons vu la souffrance et la douleur tenailler l'humain

²⁵⁴ Eco, Umberto (1985) «Le lecteur modèle» *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* cité dans le recueil de texte pour séminaire : *Étude des objets littéraires et des instruments du discours* de prof. Sophie Marcotte

²⁵⁵ *Ultv.*, p. 232

avec la complicité de ses propres humeurs et nous avons tenté de trouver quelques remèdes ou palliatifs. L'espace, cette «île coffrée», fait partie du complot, tel que le souligne Anne Douaire : «L'espace est clos – ou (...) indépassable – mais les esprits aussi le sont, gagnés par l'impossible sortie du lieu. Cette claustration mentale qui en est la conséquence conduit à la haine de soi, à l'envie de se fuir, de fuir ce que la personne représente pour elle-même et qui l'empêche d'aller vers les autres en une recherche de communauté»²⁵⁶.

Nous en concluons que le remède le plus puissant et peut-être le seul efficace, ce qui pourra inhiber cette hostilité envers soi réside toujours dans la force de l'homme, dans sa capacité de comprendre sa propre condition et de résister par tous les moyens autant aux assauts violents du mal qu'à ses plus insidieuses attaques. Une fois le territoire cédé au mal, une volonté inébranlable et un travail gigantesque seront nécessaires afin de regagner la dignité.

²⁵⁶ Douaire, Anne, *Contrechamps tragiques. Contribution antillaise à la théorie du littéraire*, 2005, Paris, Presses de l'Université de Paris – Sorbonne, p. 146.

Chapitre 5 : Humanisme à rebours

5.1. Un texte, trois éons

Nous l'avons énoncé dans notre premier chapitre et rappelé plusieurs fois, *Ultravocal* se trouve traversé par des éléments qui relèvent de trois éons de la culture de l'Europe occidentale des 16^e et 17^e siècles : la Renaissance, l'Humanisme et le Baroque. Sans être lui-même l'objet de notre recherche, Rabelais est le maître de l'Humanisme français qui nous a inspiré notre réflexion sur l'Humanisme de Frankétienne. Pourtant, nous avons identifié un questionnement que Frankétienne partage avec un autre grand écrivain français du 16^e siècle, lui-même situé au carrefour de la philosophie humaniste et de l'esthétique Baroque, Montaigne. Ce dernier dépeint un être humain imprévisible et plein de contradictions : « C'est un sujet merveilleusement vain, divers et ondoyant que l'homme. Il est malaisé d'y fonder jugement constant et uniforme » (*Essais*, I, 1). Dans le même esprit, Frankétienne s'interroge : « Qui suis-je ? La réponse ne vaudra jamais la question. (...) Je ne finirais pas de répondre, que je serais déjà un autre. Un inconnu pour moi-même »²⁵⁷. De même, des motifs habituels sur les toiles de Jérôme Bosch (la décomposition, le chaos du monde, la souffrance de l'être humain), par exemple, se retrouvent dans les textes, sur les toiles et sur les dessins de Frankétienne, en Haïti, au 20^e siècle. Nous avons aussi souligné que le message d'*Ultravocal* était profondément humaniste et que la forme sous laquelle il est livré créait une atmosphère radicalement contraire à l'atmosphère paisible des œuvres littéraires humanistes du 16^e siècle.

²⁵⁷ *Ultv.*, p. 147

Ainsi, nous avons lancé comme hypothèse de recherche la perception de Frankétienne comme humaniste à rebours. Le présent chapitre proposera d'en démontrer le bienfondé, à la lumière des commentaires et des exemples que nous avons présentés tout le long des chapitres précédents.

Si le message humaniste du livre est clair, il ne se lira pas en une phrase logée à telle ou telle page, mais plutôt en quelques noyaux durs : l'espoir, l'action et le savoir, noyaux parsemés à travers la richesse foisonnante et l'écriture éclatée, au gré du mouvement incessant de la spirale, à travers le polymorphisme du texte et le reflet d'horreur qui frappe à la première lecture. Valeurs fondamentales de l'Humanisme, exubérance et effervescence de la Renaissance et esthétique du Baroque nous révèlent ce message entre les lignes, par parties, en nuances, en trompe-l'œil et en reflets. Afin de le recevoir, le lecteur se trouve donc convié à la coopération interprétative (concept proposé par Umberto Eco), sinon astreint à une *complicité* interprétative : «vous, lecteur, complice du jeu terrible de l'écriture; vous, dont la participation conditionne l'existence du livre»²⁵⁸.

Le message s'énonce explicitement dans quelques exhortations au réveil, à l'action consciente et articulée afin de se libérer de la dictature politique du moment, la dictature duvaliériste, mais aussi des blessures encore saignantes d'un passé colonialiste, un appel à la «décolonisation de soi»²⁵⁹. Souvent adressées sans équivoque à un destinataire censé comprendre et agir, ces exhortations ciblent d'autres fois une «tribu de singes drogués» ou une population zombifiée, dont l'attention est loin d'être acquise. Frankétienne est un humaniste de par la nature de son message, mais un humaniste à

²⁵⁸ *Ultv.*, p. 11

²⁵⁹ *Ultv.*, p. 21

rebours, car les moyens choisis pour transmettre ce message sont en contraste avec les moyens utilisés par les humanistes du 16^e siècle. Ce contraste s'établirait entre les pédagogies proposées : à une pédagogie de la douceur, celle de Rabelais, répond une pédagogie de la douleur, que Frankétienne préfère.

Nous proposerons ci-dessous un aperçu des éléments qui, selon nous, dans le texte d'*Ultravocal*, font émerger l'éon humaniste et celui de la Renaissance, inséparables, ainsi que celui de l'esthétique baroque, qui imprègne l'écriture de Frankétienne, comme celle de plusieurs écrivains antillais. Dominique Chancé a étudié²⁶⁰ du reste le penchant baroque de trois d'entre eux : le cubain Alejo Carpentier, le guadeloupéen Daniel Maximin et le martiniquais Édouard Glissant.

Puisque toutes les époques dont il sera question sont frappées d'ambivalence, de la présence des contraires, nous emprunterons cette caractéristique et nous présenterons la partie suivante en deux nuances contraires : en ce qui concerne le fond, le message coule dans le même sens que les idées humanistes du 16^e siècle, en ce qui concerne la forme, il s'inscrit dans une démarche à rebours par rapport à la démarche humaniste du 16^e siècle.

5.2. Le semblable : Thèmes et métaphores

L'architexte réunissant la pensée des deux auteurs que nous étudions se tisse sur plusieurs cordes, sur l'existence de besoins communs à leurs sociétés d'appartenance. Parmi ceux-ci, nous avons choisi de commenter le besoin de lumière et le besoin de transformer le vieux en neuf, le besoin de créer une nette séparation de ce qui est vieux, mais d'en

²⁶⁰ (2001) *Poétique baroque de la Caraïbe*, Paris, Karthala

garder tout de même un enseignement, tout comme la Renaissance, brisant les liens avec le dogmatisme du Moyen Âge, a su interpréter, renouveler et compléter par de recherches propres à l'époque, des textes d'auteurs classiques, transmis justement par des copies de moines médiévaux.

5.2.1. La lumière

La lumière a bousculé les normes et les cadres qui avaient dominé le Moyen Âge. Pendant la Renaissance, elle inonde les demeures, grâce à l'utilisation des fenêtres en verre transparent. Mais elle inonde aussi les esprits, grâce à une autre fenêtre, qui ouvre d'un côté vers le passé, vers les cultures classiques et de l'autre vers un avenir façonné par le perfectionnement de nombreuses techniques. Parmi ces techniques, l'imprimerie fut d'une importance primordiale dans l'évolution spirituelle de la civilisation occidentale. L'écriture d'*Ultravocal*, quant à elle, porte une indéniable fascination pour la lumière et elle se manifeste dans le clair autant que dans l'obscur.

Consubstantielle aux rayons du soleil, elle enveloppe la ville («la lumière de l'été plaquée sur l'étendue de la ville»)²⁶¹, elle se reflète dans des miroirs qui prennent souvent les dimensions de la mer, celles d'une flaque («*la lune multipliée dans les flaques bleues*»)²⁶², («flaque, miroir frissonnant»)²⁶³ ou celles de simples larmes («*vision plurielle par mes larmes*»)²⁶⁴, reflétées dans du verre ou encore du métal, elle s'inscrit dans le feu («impeccable le geste qui donne vie à la fête par la flamme», «un pur incendie

²⁶¹ *Ultv.*, p. 197

²⁶² *Ultv.*, p. 65

²⁶³ *Ultv.*, p. 245

²⁶⁴ *Ultv.*, p. 14

de l'aube»)²⁶⁵, se projette sur des écrans («*Cinéma nénuphar au ralenti de l'œil. Tout l'éclat du crépuscule en buissonnement sur la mer*»)²⁶⁶. Le désir de lumière est tel, à Agonia, qu'un rayon éclatant de soleil devient un trésor à garder, à condition qu'il ne soit pas reçu comme une flèche : « [Vatel] écarquilla les yeux comme pour mieux absorber cette éblouissante explosion de soleil »²⁶⁷. En une seule phrase, la lumière nous arrive en clair et en obscur, par sa présence et par son absence : «*Reflets lointains de la flamme qui jadis illumina des yeux aujourd'hui éteints. Nous n'aurions aucune chance de voir filer les comètes lumineuses*»²⁶⁸.

En effet, lorsque la lumière est refusée à l'homme, emprisonnée derrière des rideaux épais ou au fond d'oubliettes poussiéreuses, lorsqu'elle cède la place à l'obscurité (provoquée par des nuages, des éclipses ou encore faiblesse physique ou spirituelle d'yeux aveugles) ou aux ténèbres, l'humain s'égare : «par égarement, la tribu muette ne peut plus retrouver ses racines enfoncées dans la nuit des marelles ténébreuses et des maquerelles ventriloques»²⁶⁹. L'eau, milieu versatile s'il en est, peut refléter les ténèbres tout comme elle avait reflété la lumière : «l'eau aveugle et noire»²⁷⁰, tout comme la lune, qui, dans son ambivalence porte lumière et ténèbres. Le reflet de cette dernière sur l'herbe est décrit par de sensibles métaphores dont par exemple : «marcher dans des tessons de lune»²⁷¹.

La quête de la lumière et la quête de la liberté se confondent souvent et le réveil de l'humain courageux et responsable, de celui qui croit à la force de la lumière,

²⁶⁵ *Ultv.*, p. 20 et p. 24

²⁶⁶ *Ultv.*, p. 75

²⁶⁷ *Ultv.*, p. 197

²⁶⁸ *Ultv.*, p. 19

²⁶⁹ *Ultv.*, p. 39

²⁷⁰ *Ultv.*, p. 274

²⁷¹ *Ultv.*, p. 234

surtout lorsqu'elle semble faible et défaillante, devient une victoire contre les ténèbres, contre le mal : «Hommage à celui qui, armé de sa confiance, cherche une issue, ne serait-ce qu'une fente étroite, un trait de clarté qui présagerait du jour coincé derrière la porte»²⁷². Par ailleurs, le poète est censé assumer des sacrifices importants afin d'acquérir le privilège de la lumière : «Il y en a, au pays des hommes, qui excellent quelquefois à remuer les consciences. Ce sont les artistes, les poètes et les philosophes. (...) Cependant, lorsqu'ils font une halte au sein des ténèbres, c'est pour mieux saisir les racines de la lumière»²⁷³.

Paradoxalement, la quête de lumière peut aussi prendre des allures de destruction totale et définitive : faire table rase de ce qui existe afin d'éradiquer le mal qui a tout contaminé : «*Émergence au bout de l'anéantissement. Rébellion contre les maléfices. (...) Intact l'espoir de voir s'écrouler l'échafaudage de marionnettes. Les routes s'ouvriront telles des gorges de lumière.*»²⁷⁴.

5.2.2. Le masque

Un objet apparaît souvent dans le texte de Frankétienne, objet dont les connotations ont radicalement changé depuis la Renaissance jusqu'au 17^e siècle Baroque, c'est le masque. Le masque constituait au 16^e siècle, selon Mikhaïl Bakhtine, un moyen d'exprimer la diversité de la vie, l'alternance des rôles dans un spectacle représentant celle des rôles de la scène politique, tout comme celle des saisons : «Le masque traduit la joie des alternances et des réincarnations, la joyeuse relativité, la joyeuse négation de l'identité et

²⁷² *Ultv.*, p. 39

²⁷³ *Ultv.*, p. 67

²⁷⁴ *Ultv.*, p. 275

du sens unique (...) le masque incarne le principe du jeu de la vie»²⁷⁵. Michel Foucault, à son tour, résume ainsi l'épistémè de la Renaissance :

Le monde est couvert de signes qu'il faut déchiffrer, et ces signes, qui révèlent des ressemblances et des affinités, ne sont eux-mêmes que des formes de similitude. Connaître sera donc interpréter : aller de la marque visible à ce qui se dit à travers elle, et demeurerait, sans elle, parole muette, ensommeillée dans les choses²⁷⁶.

Ainsi, l'aspect extérieur de toute chose révèle son essence, ce qui implique l'existence d'un code exhaustif et infaillible, selon lequel tout peut se reconnaître grâce à son aspect extérieur.

Toutefois, ce même masque, moyen artistique inspiré du théâtre antique, adopté par la Renaissance afin de libérer l'expression, les esprits, un accessoire grâce auquel tout pouvait se dire, devient avec le Baroque, un moyen de cacher plus que d'éclairer, de tromper et de leurrer plus que de libérer. Ceci est expliqué par Michel Foucault. Max Dominique précise cette notion en l'appliquant à la fonction de la métaphore dans l'œuvre d'Émile Ollivier, mais cette précision s'applique, selon nous, aussi bien à *Ultravocal* : «la métaphore a fonction de maquillage, de dissimulation de l'en-soi des choses, elle brille des feux du paraître et peut se prêter à l'illusion, à l'erreur²⁷⁷». Le masque prend donc, au plan stylistique, le corps de la métaphore afin de transmettre un message qui ne peut se dire autrement, le signifiant se trouve donc en crise²⁷⁸.

Si nous transposons ce principe du masque à *Ultravocal*, notre regard sur les éons renaissant et baroque s'enrichit de nouvelles nuances. L'éon renaissant se révèle

²⁷⁵ Bakhtine, Mikhaïl *L'œuvre de François Rabelais*, p. 49.

²⁷⁶ Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard 1966, Collection Tel, réimprimé en 2012.

²⁷⁷ Dominique, Max, *op. cit.*, p. 196

²⁷⁸ Dominique, Max, *op. cit.*, p. 191

sous cette nouvelle apparence : le code universellement partagé est faussé, ce qui engendre le désespoir de ne plus pouvoir exprimer ni comprendre par la parole ce qui était exprimé et compris selon ce vieux code : «*Songe et mensonge installés dans les mots. Avec quoi dire le danger, la dégradation, la détérioration du drame? À peine tremblent-elles à la recherche du mot juste, que la barre dévie de plusieurs degrés*»²⁷⁹.

L'éon baroque, quant à lui, acquiert deux nouvelles nuances, l'une concernant le texte d'*Ultravocal* en entier, qui devient un trompe-l'œil en soi et l'autre concernant justement cette mutation de la fonction de départ du masque. Nous ne discuterons pourtant ces deux nouvelles nuances que dans la dernière section du présent chapitre.

5.2.3. Table rase

Cette envie de destruction est fréquente chez les humanistes et l'œuvre de Rabelais contient des épisodes où un personnage essaie d'éradiquer le mal par une destruction totale de l'ennemi, par exemple. Le massacre de Frère Jean est en ce sens très éloquent. Nous sommes ainsi amenés à parler de cet autre besoin, celui de tout détruire dans l'espoir de pouvoir construire quelque chose de complètement différent, dans la dignité, et non pas dans la peur ou dans la privation.

Tous les épisodes et toutes les intentions iconoclastes d'*Ultravocal* ciblent le mal : «*Iconoclaste ambulante (...). Je brise avec fracas la bouteille noire, prison de l'âme tristement nourrie de poison zombifiant*»²⁸⁰, tandis que la destruction de l'humain et de

²⁷⁹ *Ultv.*, p. 234

²⁸⁰ *Ultv.*, p. 236

son intégrité physique ou spirituelle (et elle revêtait tant de formes) est toujours présentée comme un malheur ou comme un acte intolérable, qui avilit dans la même mesure celui qui le commet et celui qui le subit.

Le projet iconoclaste est ferme : «aux règles étroites j'oppose la permanence du non. L'instinctive démolition»²⁸¹ et le ton belliqueux. Les cibles des attaques seront fixées : les barrières morales ancrées dans les mentalités du peuple: «le poète déclare la guerre à la peur et à la mort (...) Au point où nous en sommes, le refus est impossible»²⁸². Les demi-solutions, la tiédeur, la fuite ne sont pas acceptables. La destruction complète s'impose impérativement comme la seule voie à suivre : «à quoi bon de s'évader? La clôture brise l'élan; il faut la détruire»²⁸³, «je brise la jarre et la cruche. Passion iconoclaste. Pas de choquer, mais de secouer. Et de tout détruire»²⁸⁴.

Le moi ne reste pas en marge de cette tendance de destruction - reconstruction : face à la détresse : «irréparable ravage (...). Je me détruis en partie à chaque rappel. Cataclysme par quoi je recrée mon univers»²⁸⁵. Il est vital de «*trouver dans la dissidence un point de rapprochement. Sinon, je tuerai mes saints et mes monstres en public. Façon de me punir en me détruisant moi-même, ô phénix*»²⁸⁶. L'autodestruction ne vient donc pas d'un trop-plein de dépression, de l'envie d'échapper à une indicible souffrance, mais elle relève plutôt d'un calcul précis : après la mort expiatoire, la renaissance d'une entité purifiée. Les modalités de cette destruction sont différentes : d'une part le «feu d'exorcisme»²⁸⁷, de l'autre, l'eau («je rêve d'une grande lessive»), («Ô plaine ma plaine

²⁸¹ *Ultv.*, p. 96

²⁸² *Ultv.*, p. 304

²⁸³ *Ultv.*, p. 72

²⁸⁴ *Ultv.*, p. 219

²⁸⁵ *Ultv.*, p. 99

²⁸⁶ *Ultv.*, p. 14

²⁸⁷ *Ultv.*, p. 66

campagne lavée des détritrus, des fatras, des ordures, des taches de sang!»²⁸⁸ ou encore, quelques lignes plus haut seulement, par «l'éclatement d'images»²⁸⁹.

Cette tentative de re-création après une si radicale purification relève aussi de la quête identitaire, problématique majeure, abondamment discutée par les écrivains antillais. Tirailé entre le passé et le présent, hanté par le souci du futur, suspendu entre l'ancienne métropole et le pays natal, entre une culture assimilatrice et consommatrice et un projet culturel propre, l'Antillais, plus particulièrement l'Haïtien, est énergiquement invité à la recherche, à l'interrogation et à l'apprentissage de ses origines, de son histoire mouvementée, mais aussi à une introspection aussi poussée que possible. Pour notre analyse, cette quête est doublement intéressante, car elle se rattache à l'éon humaniste et à l'éon baroque en même temps : le motif de la quête, de la recherche nous rappelle les fouilles, non seulement historico-archéologiques, mais celles d'autres domaines de l'érudition humaniste, par exemple les dissections de cadavres humains, les recherches géographiques et astronomiques. Leur origine se situe effectivement à l'époque de la Renaissance et de l'Humanisme, sujet discuté plus amplement dans le premier chapitre. Les éléments baroques évoqués par la quête menée dans *Ultravocal* sont le questionnement sans fin sur le sens de la vie, de la condition humaine et le devoir d'introspection, afin de se retrouver à travers les drames de l'histoire.

²⁸⁸ *Ultrav.*, p. 20

²⁸⁹ *Ultrav.*, p. 20

5.2.4. Retour vers le passé, faire du neuf avec du vieux

La quête, les fouilles dont il est question dans *Ultravocal* constituent, pour plusieurs raisons, une vraie mine d'espoir. Premièrement, une nécessaire prise de conscience sur le monde et sur soi, sans laquelle le départ pour un tel parcours ne saurait se faire. Le *je écrivain* découvre autour de lui un monde devenu insupportable et un temps irrespirable qu'il n'hésite pas à promettre au renouvellement :

*Il nous faut un espace vierge
et la pureté d'un jour neuf²⁹⁰.*

Avec une émouvante honnêteté, il partage une autre découverte :

Je connais peu de moi
vraiment très peu
Je nais chaque jour en mesurant mon ignorance
mon inexpérience
ma fragilité de nouveau-né²⁹¹

L'objectif est clair, ainsi que les manières de l'atteindre : «Examen de conscience, épreuve de transition au terme de la nuit où la gélatine, la vitre, le cuir, le coton, la cellophane, le papier, le carton durci, le bois, les métaux, le verre, la chair, les os, les poils, les vilains insectes qui nous empoisonnent l'existence»²⁹². Ici encore, une liste chaotique²⁹³ mesure l'effort exigé par cette entreprise ou suggère le nombre et la nature hétéroclite des obstacles qui éprouveront la force de celui qui s'attelle à cette tâche: «*Navigation tourmentée. Mes tropismes. Mes passions à l'improviste. Par des chemins détournés, j'accède à mes planètes intérieures. Galaxie de douleurs en*

²⁹⁰ *Ultv.*, p. 235

²⁹¹ *Ultv.*, p. 68

²⁹² *Ultv.*, p. 20

²⁹³

translation de cris, charge subversive de vertige, ironie cachée, œuvre intérieure de récupération»²⁹⁴.

Deuxièmement, il est probable que l'initié, une fois qu'il se sera abreuvé à la source de la curiosité, veuille partager sa découverte. Pourtant, l'éveil de la curiosité du peuple, d'une «population zombifiée», est une mission dont le succès n'est nullement garanti : *«prouesse de celui-là qui parviendra à secouer les dormeurs plongés dans la torpeur et la déréliction*»²⁹⁵.

Ensuite, une fois cette quête commencée, les premiers obstacles permettront à l'homme de se forger une mentalité ouverte vers le savoir en général et une volonté de saisir ce savoir malgré les sérieux écueils de la tâche, de le construire : «il importe de chercher. De modifier. De détruire. De reconstruire. À la limite, de trouver quelque chose d'essentiel. Car il sera toujours question de dépister la vraie vie des êtres et des choses au-delà de leurs apparences»²⁹⁶. L'esprit humaniste juge le savoir vital, la seule vraie voie de la liberté, donc de la vraie vie.

Finalement, muni d'une curiosité que chaque trouvaille émoustille autant qu'elle assouvit, d'une volonté inébranlable, forgée à travers des épreuves et d'une méthode efficace polie par le besoin d'avancer, l'homme devrait aboutir à la découverte de soi et de l'autre, d'une histoire encore trouble et de ses conséquences dans le présent. Édouard Glissant en explique la nécessité :

... notre histoire est présence à la limite du supportable, présence que nous devons relier sans transition au tramé complexe du passé. Le passé, notre passé subi, qui n'est pas encore histoire pour nous, est pourtant là (ici) qui nous lancine. La tâche de l'écrivain est d'explorer ce lancinement, de le "relever" de manière continue dans le présent et

²⁹⁴ *Ultv.*, p. 232

²⁹⁵ *Ultv.*, p. 259

²⁹⁶ *Ultv.*, p. 303

l'actuel. (...) C'est à démêler un sens douloureux du temps et à le projeter à tout coup dans notre futur (...). C'est ce que j'appelle *une vision prophétique du passé*.²⁹⁷

L'écrivain serait donc, selon Glissant, l'explorateur premier des implications de l'histoire dans le présent. Pourtant, dans *Ultravocal*, sur un plan individuel, c'est au prix de cette quête et à ce prix seul que l'humain retrouvera son intégrité : «il appartient à chacun d'entre nous d'entreprendre l'incessante décolonisation de soi. La découverte. La conquête de soi. (...) La recherche de la vérité. (...) La liberté durable au-delà de tout»²⁹⁸.

Cette quête à travers un monde chaotique, plein d'embûches et de pièges ne sera peut-être pas menée au terme heureux de la «conquête de soi», mais, malgré un résultat partiellement satisfaisant du point de vue du résultat escompté, «quelque chose de neuf naîtra de ce chaos»²⁹⁹. Toute petite victoire compte, ne serait-ce que réussir à maintenir la tête hors de l'eau et éviter la mort, ne serait-ce qu'un petit pas en avant, car l'homme se trouvera déjà changé et «*l'essentiel réside dans nos efforts constants à nous rapprocher de la vérité*»³⁰⁰.

La quête de la vérité, la quête de la liberté, la conquête ou la construction de soi sont donc des enjeux majeurs dans *Ultravocal*, comme dans de nombreuses œuvres humanistes du 16^e siècle, parmi lesquelles celle de François Rabelais. Nous avons parcouru le chemin dans le sens des nombreuses ressemblances qui ont éclairé notre travail. Nous nous tournerons maintenant vers les contrastes qui justifient notre définition de l'Humanisme à rebours.

²⁹⁷ op. cit. p. 226

²⁹⁸ *Ultv.*, p. 21

²⁹⁹ *Ultv.*, p. 262

³⁰⁰ *Ultv.*, p. 227

5.3. Le rebours

En effet, la présence de ces éléments fondamentaux de l'Humanisme, animés par le souffle délicat de l'espoir, par sa frêle vibration qui subsiste jusque sous une montagne de corps ouverts, mutilés, témoigne du miracle de la vie dans les charniers les plus horribles. Il est essentiel que l'humain trouve, dans la tourmente, la volonté et la force de se relever et de continuer sa quête, qu'il apprenne à rester debout et qu'il cherche à protéger la vie, à l'embellir, à en jouir pleinement et à la transmettre aux générations suivantes. Voilà le cœur du message humaniste d'*Ultravocal*.

C'est par des moyens qui ne vont pas dans le sens de ceux du 16^e siècle que Frankétienne, construit son livre. L'intention pédagogique mise en œuvre tout le long du livre est exprimée d'une façon totalement antagoniste à ceux-là. Nous pourrions tout résumer en reprenant la formule que nous avons déjà utilisée : à la pédagogie de la douceur, Frankétienne oppose une pédagogie de la douleur.

Ce contraste se laisse observer à travers quelques éléments qui se retrouvent chez Rabelais et Frankétienne mais traités de façons différentes. Le lieu où le contraste des moyens frappe le lecteur avec le plus de force est la construction de l'espace et Agonia se rapproche de Thélème tout comme elle s'y oppose. Effectivement, nous avons établi un parallèle entre les deux espaces.

Pourtant, l'analyse de quelques autres éléments (la folie, l'amour, la sexualité et la fonction excrémentielle du corps) s'est avérée intéressante, car ils sont traités d'une façon sereine, optimiste et constructive par Rabelais. En revanche, ils deviennent sordides et déprimants chez Frankétienne. Paradoxalement, il est impossible de souligner la vaste et radicale destruction dans *Ultravocal* sans parler de sa vocation régénératrice de

l'homme, de sa vocation constructrice de nouveaux symboles ou de nouvelles motivations. Nous avons montré que cette autre force, celle de l'espoir et de la reconstruction réussissait à prendre le dessus, quelles que soient les épreuves imposées à l'homme, quelle que soit l'étendue de la destruction et l'intensité de la douleur. À l'exception du masque, traité par Rabelais comme un objet anodin ou un instrument suggérant la diversité et par Frankétienne comme un objet hideux, qui trahit plus qu'il n'exprime, la folie et tout ce qui concerne le bas-ventre, l'érotisme et le côté excrémental, sont les éléments qui, sereins et régénérateurs chez Rabelais, plongent l'humain dans les plus sombres bas-fonds de la destruction chez Frankétienne.

5.3.1. La fête des fous

Premièrement, la folie, joyeuse et contestatrice chez Rabelais, devient tortueuse et déprimée chez Frankétienne. Nous avons plus longuement commenté ce motif au chapitre 3, mais nous désirons souligner ici le contraste entre la fonction qu'il acquiert chez Rabelais et celle que lui assigne Frankétienne. La fête des fous était, selon Bakhtine, au Moyen Âge, un moment où les formules dogmatiques cautionnées par l'Église catholique, qui tenaient lieu de vérités pouvaient être impunément contestées, où le rire pouvait éclater librement : «Le motif de la folie (...) permet de poser sur le monde un regard différent, non troublé par le point de vue "normal". (...) dans le grotesque populaire, la folie est une joyeuse parodie de l'esprit officiel, (...). C'est une folie *de fête*»³⁰¹. Au contraire, la folie emprisonne chez Frankétienne et à Agonia, l'homme en est ravagé.

³⁰¹ Bakhtine, Mikhaïl *L'œuvre de Rabelais*, p. 49

Ensuite, les allusions de Rabelais à tout ce qui concerne le bas-ventre, prêtent d'un côté à rire et d'un autre, elles acquièrent, selon Mikhaïl Bakhtine une nuance régénératrice, capable de conduire à une ...re-naissance. Bien loin d'être régénérateurs, mais tout aussi abondamment présents chez Frankétienne, l'excrémentiel et le sexuel prennent des tons orduriers, destructeurs, abjects dans *Ultravocal*. Pourtant, un aspect ponctuel rapproche en quelque sorte les deux œuvres : l'urine de Mac Abre tue : «Mac Abre peut fournir en une seule journée plusieurs hectolitres d'urine contenant un élément acide capable (...) de détruire la vie, sous quelque forme qu'elle soit, d'un seul jet et dans un rayon de dix kilomètres»³⁰². Le passage rappelle par son sens celui où Gargantua noie de son urine des dizaines de pèlerins, à cette différence près que l'intention de Rabelais n'est pas de représenter la destruction par pure cruauté.

5.3.2. Le chien

Un autre aspect tout particulier qui a attiré notre attention fut celui d'un symbole fort, probablement inspiré à François Rabelais par le Grec Ésope et devenu, à travers les siècles, une allégorie de la persévérance, surtout dans l'espace didactique. Il s'agit du chien qui, chez Rabelais, à force de détermination et de patience, arrive à casser un os pour en extraire «la substantifique moelle», alors que les chiens de Frankétienne sont tous maigres et malades et l'échec les poursuit. Nous les voyons errer, tout comme les humains, à Agonia. Dans la spirale du texte, ils apparaissent, disparaissent et réapparaissent. «Les chiens errants remuent les ordures des poubelles, se partagent les horreurs, les morsures, les coups de griffes, avec des hurlements lugubres. Ni plus. Ni

³⁰² *Ultv.*, p. 128

moins»³⁰³. Si le chien de Rabelais arrive à percer l'os grâce à sa persévérance, un autre, dans le texte de Frankétienne «se casse les dents contre un os volumineux, tandis qu'il pouvait trouver de la menue viande, à peu de distance, dans une poubelle. «Trouvaille» pourtant s'appelait-il. Souvent périt l'homme qui néglige de telles insignifiances»³⁰⁴. Exemple très didactique, tout comme celui de Rabelais, inspiré d'Ésope, caractéristique soulignée par la dernière phrase, qui résume l'importance de l'interprétation des détails, des paradoxes afin de comprendre le monde.

La nuance d'échec dans les exemples tirés de Frankétienne s'inscrit dans l'atmosphère générale du livre, où la réussite authentique ne vient qu'à celui qui emprunte délibérément la voie ardue, qui affronte courageusement le mal, qui accepte et déploie des efforts soutenus pour atteindre un but. C'est peut-être pourquoi, plus loin dans le livre, les seuls chiens repus sont ceux que Mac Abre aura dressés «contre les insoumis et les rebelles. Dents de fauves et morsures profondes dans la mémoire des Indiens, des nègres marrons, des guérilleros de l'Amérique»³⁰⁵. Toutes les injustices du colonialisme s'agglutinent pour vilipender une telle réussite, obtenue par servilité, dépourvue tout autant de scrupules que de l'éclat du noble effort de casser l'os, car les chiens de Mac Abre sont des chiens «dévorateurs de viscères»³⁰⁶ et non de ceux qui s'intéressent à la «substantifique moelle».

³⁰³ *Ultv.*, p. 237

³⁰⁴ *Ultv.*, p. 29

³⁰⁵ *Ultv.*, p. 130

³⁰⁶ *idem*

5.4. Le baroque de Frankétienne

Notre hypothèse de recherche vise à mettre en lumière l'Humanisme à rebours de Frankétienne. Pourtant, nous avons beaucoup parlé aussi de l'éon baroque dans *Ultravocal* et cette composante nous a inspiré quelques observations enrichissantes pour notre analyse.

Nous avons affirmé cette parenté dans le premier chapitre de notre étude et nous avons appuyé notre opinion en citant le travail de Dominique Chancé sur *L'esthétique baroque de la Caraïbe*. Quelques motifs baroques sillonnent donc le texte de Frankétienne, qu'ils soient de l'ordre de l'inévitable questionnement sur un monde devenu inquiétant ou de celui de l'expression littéraire de ce questionnement. Parmi ces motifs, nous en discuterons deux : celui de l'horreur et celui du monde devenu chaotique. De même, Max Dominique, nous l'avons déjà précisé au 1^{er} chapitre, repère des procédés et des images spécifiques au Baroque du 17^e siècle qui se retrouvent dans la littérature antillaise : le miroir, le labyrinthe, le masque. «Le goût pour l'anamorphose, les figures troubles du double ou de l'hermaphrodite, nous situent au cœur de la problématique baroque, où le paraître masque l'être»³⁰⁷.

Le doute, la démesure, l'éclatement, l'impuissance de la parole à exprimer la réalité, l'errance à travers d'inextricables labyrinthes, la coexistence des contraires («mélange de rire et de tragédie»³⁰⁸), les miroitements et reflets de la lumière, les nombreuses métamorphoses, le trompe-l'œil, mais aussi le mouvement circulaire présent dans le fond du texte ainsi que dans sa forme de spirale, impriment au livre un ton

³⁰⁷ Dominique, Max, *op. cit.*, p. 189.

³⁰⁸ *Ultr.*, p. 202

d'interrogation baroque. Nous étudierons la réalisation de quelques-uns de ces éléments dans le texte d'*Ultravocal*.

a. ***Le mouvement circulaire.*** Nous avons choisi de commencer ici, car la forme que Frankétienne a choisie pour son livre relève justement de l'impossibilité de toute autre forme de dépeindre le mouvement du monde, son perpétuel changement, sa mobilité et sa variation : «la Spirale constitue un continuum spatio-temporel dont les éléments d'appartenance sont susceptibles de permutation, de translation, d'extrapolation. Plans mobiles. Axes variables»³⁰⁹. Tout dans le livre est en mouvement, les personnages, les espaces, les sensations, des fragments de phrases se retrouvent et se recourent selon une incompréhensible mécanique. Le personnage qui sillonne arbitrairement les couches de l'espace-temps du livre est Mac Abre, dont nous avons discuté les apparitions – disparitions au chapitre 2.

Mais le mouvement circulaire n'est pas seulement présent à cette échelle : des tourbillons emportent le lecteur sous diverses formes : «*les foules excitées bougent comme des étoiles autour de la tête du poète solitaire*»³¹⁰, «le tourbillon des imprévus et des vicissitudes existentielles»³¹¹, le mouvement d'un animal atteint de tournis, des cyclones, le vertige «Tours de cercle. Boucles. Méandres. Entortillements. Zigzags. Tourbillons. (...) Tempête dans une bouteille»³¹².

³⁰⁹ *Ultv.*, p. 11

³¹⁰ *Ultv.*, p. 19

³¹¹ *Ultv.*, p. 173

³¹² *Ultv.*, p. 230

b. ***Le labyrinthe inextricable*** où l'errance est la seule possibilité d'exister. Du point de vue spatial, nous avons décrit cette hypostase dans le chapitre 2. Cet état d'errance arrive à se transposer au niveau de l'histoire pas encore déchiffrée et, tout comme les déplacements de Mac Abre, à donner l'impression d'un labyrinthe du temps : «*Décoder au-delà de la voix née dans les zones d'orage et de fièvre tellurique. Veuvage et vestiges dans le labyrinthe de la mémoire. (...) Le poète, (...) pénètre un instant au cœur de l'univers qui roule sourdement. Mouvement et durée*»³¹³. Il appartient donc au poète de dénouer les mystères d'un univers historique inextricable et traumatisant.

c. ***La métamorphose*** est de loin le phénomène baroque le plus spectaculaire et, encore une fois, Mac Abre est le personnage qui incarne le nombre de métamorphoses le plus impressionnant. Il est souvent représenté en médecin, mais il peut tout aussi bien être usurier ou chef de d'un sinistre orchestre ou encore le patron invisible d'une usine où des corps humains sont sans cesse démembrés, souvent avec leur propre complicité. Une autre métamorphose dramatique qui se lit partiellement dans le texte est celle des Antilles elles-mêmes, car elles deviennent sous le régime colonial «*enfer des épices, de l'or, des parfums, du cuivre, des bois précieux, du café, du cacao, du sucre, de l'uranium, du pétrole, de la bauxite*»³¹⁴.

d. ***Les miroitements et les illusions***. La lumière, tel que nous l'avons vu au début du présent chapitre, est un élément d'importance dans le texte d'*Ultravocal* et elle se retrouve presque partout, ses rayons pouvant être reflétés sur de nombreuses surfaces.

³¹³ *Ultv.*, p. 120

³¹⁴ *Ultv.*, p. 203

Moins habituellement, «l'or de sa chevelure reflète les rayons bleutés d'un soleil marin»³¹⁵. La lumière peut changer d'aspect et, sous l'effet du phénomène de réfraction, se diviser en une «vision plurielle par mes larmes»³¹⁶. Au niveau du texte en entier, l'idée de lumière peut se refléter elle-même dans celle de ténèbres. Elles peuvent bloquer le chemin de la connaissance en général ou celui de la connaissance d'un autre humain tout simplement :

Tu ne me connaîtras jamais
j'habite à l'envers de ma peau
de l'autre côté de moi-même.
Par le miroir suspendu à ma voix
par la clef agrafant nos regards
je te baptise, ô mon amour
et je te possède!³¹⁷

Si nous gardons la même échelle, celle du texte d'*Ultravocal*, nous pouvons l'envisager comme un grand miroir que Frankétienne utilise pour projeter une image de son pays, du peuple qu'il essaie par tous les moyens de réveiller.

Les illusions se présentent au lecteur sous plusieurs formes : nous en analyserons deux, car il s'agit là d'un objet, le masque et d'un procédé, le trompe-l'œil, aussi chers aux maîtres du Baroque que l'illusion elle-même. Dans notre bref commentaire du début du présent chapitre, nous avons présenté le masque comme un accessoire de spectacle hérité de l'Antiquité et utilisé afin de figurer la diversité du monde, le changement. Pour le Baroque, les masques trahissent plus qu'ils n'expriment, ils dissimulent plus qu'ils ne révèlent. En témoignent non seulement les nombreuses apparitions de Mac Abre, toujours affublé d'un costume trompeur, mais aussi l'association (qui apparaît ici comme irréversible) du masque au mensonge : «rejetant le

³¹⁵ *Ultv.*, p. 147

³¹⁶ *Ultv.*, p. 147

³¹⁷ *Ultv.*, p. 34

mensonge et les fausses attitudes, nous nous efforçons d'enlever le masque collé à notre épiderme (...) nous ne nous reconnaissons plus dans le modèle abîmé, rongé jusqu'aux os»³¹⁸.

Il est donc urgent, pour Frankétienne, de les détruire ou de les dénoncer. La ruse d'un déguisement est dénoncée et l'étalon choisi, mythique, grossit les dimensions du mal :

«ô vieille cité de Troie
méfie-toi des ailes d'or
des chevaux métalliques»³¹⁹

Tout comme la ruse, le simulacre, autre forme du masque, est honni et nous le retrouvons, lui aussi sous une forme mythique, cette fois-ci, un mythe hérité de Platon, celui de la caverne :

*Il faudrait questionner l'image fugitive
en inflexion sur les parois de la caverne*³²⁰.

Comme Platon l'a démontré, la connaissance humaine est déjà soumise à l'erreur. Faute de s'interroger sur l'authenticité de ses perceptions et de savoir déceler vérité et illusion, l'humain risque de prêter aux ombres projetées sur le mur de la grotte le statut de vérité et ne jamais goûter à la plénitude de la vie. À vivre sans savoir se poser de questions, l'homme commence à mourir par l'esprit, à se morfondre lui même dans ce sinistre décor :

Dépourvu de toute curiosité, il (...) ne saurait plus discerner les réalités des mythes. Alors, refusant à jamais de sortir (...), il commencerait à mourir dans la solitude et la douleur la plus atroce, parmi les ombres de la caverne, faute d'un geste³²¹.

³¹⁸ *Ultv.*, p. 70

³¹⁹ *Ultv.*, p. 64

³²⁰ *Ultv.*, p. 232

³²¹ *Ultv.*, p. 28

L'œuvre en soi, *Ultravocal*, devient un trompe-l'œil littéraire, car le message humaniste a gardé toute son intime essence, mais pas l'aspect extérieur dégageant, au 16^e siècle, sérénité et bonheur, aspect sous lequel il était universellement connu.

Une autre extrapolation que nous pouvons envisager au niveau du texte concerne des expressions ou des faits connus universellement sous des formes que le texte soumet à des métamorphoses. Ainsi, l'expression à «perte de vue» acquiert, à la p. 244, une nouvelle originalité adaptée à un nouveau contexte : «un chant étendu à perte de lèvres». Ailleurs, la terre se refuse à la promesse : «*encore lointaine demeure la terre à conquérir parce que non promise*»³²².

Nous achevons ainsi la démonstration du bien-fondé de notre hypothèse de travail, en synthétisant les nœuds de cette démonstration : il est légitime de considérer Frankétienne un humaniste à rebours, car il prône une insatiable quête de renouvellement, de liberté et de bonheur, dût-elle être précédée par une destruction totale d'un monde connu. Il conçoit et clame pourtant ce message dans la douleur, parfaitement contraire à la douceur de la tradition humaniste. Une nuance s'ajoute et enrichit la représentation de la souffrance, de l'incertitude, de la déroute, la nuance baroque, portée dans le texte d'*Ultravocal* par des éléments présents dans les œuvres typiquement baroques : des miroirs, des labyrinthes, des masques, le mouvement circulaire, la multiplicité et pour finir, la nature de trompe-l'œil du livre en soi, car sous un masque de cruauté et de souffrance se cachent de véritables trésors d'espoir.

³²² *Ultv.*, p. 238

Conclusion

Frankétienne est-il un humaniste à rebours? C'était la question qui nous préoccupait, qui a engendré notre recherche et dont nous avons essayé d'élaborer la réponse. Il ne s'agissait absolument pas de classer de façon anachronique Frankétienne dans un courant philosophique né en Europe au 14^e siècle, mais bien de retrouver d'autres représentations de ce courant quelques siècles plus tard, dans ce Nouveau Monde, dont la découverte a profondément bouleversé l'histoire. Afin d'ancrer notre recherche dans la pensée Humaniste européenne, nous avons pris pour repère François Rabelais, maître de l'Humanisme français.

L'élaboration de notre réponse nous a gratifiés, ainsi qu'autrefois Christophe Colomb dans ses expéditions, d'une découverte beaucoup plus vaste que ce que nous espérions. Au lieu d'une œuvre se conformant à une vision convenue de l'humanisme, nous avons découvert dans *Ultravocal* une œuvre humaniste dont le message est non seulement exprimé sous une forme en apparence contradictoire aux valeurs humanistes, mais en plus, le texte nous a livré une facette baroque que nous ne recherchions pas au début de notre travail.

Quelques difficultés ont contribué à développer notre technique de recherche et de rédaction. La quantité en apparence insuffisante d'ouvrages critiques sur l'œuvre de Frankétienne n'en fut que la moindre. Au contraire, l'étape de recherche la plus ardue reste sans doute celle où nous avons transformé notre intuition de départ pour enfin réussir à façonner une voie fertile d'exploration, l'Humanisme à rebours. Nous avons dû manipuler des termes dont les connotations sont déjà nombreuses : Renaissance

et Humanisme. La solution que nous avons trouvée a été l'emprunt salutaire du terme *éon* à Heinrich Wölfflin, qui nous a permis de nommer la présence d'éléments renaissants, de principes humanistes et de frissons baroques dans une œuvre qui, d'un point de vue purement didactique, ne s'inscrirait intégralement dans aucune de ces filiations. Une difficulté de l'ordre de la rédaction, fut, une fois plongés dans un univers en spirale, de ne pas emprunter ses tournants vertigineux. Si nous avons trouvé une solution pour la première difficulté, pour la deuxième, nous n'avons pas toujours réussi. Saurait-on, par ailleurs, dans une synthèse dépassant les dimensions d'un article, garder une sobriété cartésienne engagé que vous êtes dans l'analyse de la spirale de Frankétienne?

Grâce à des méthodes d'analyse telle que la géocritique et l'analyse que Michel Foucault consacre à la doxa du 16^e siècle, nous avons parcouru un chemin douloureux à travers des espaces fort inquiétants, nous avons ressenti cette fois-ci le frisson baroque de l'horreur devant la cruauté de Mac Abre, nous avons accompagné Vatel dans sa singulière initiative de pourchasser Mac Abre pour l'affronter, nous avons bravé tortures, silence, folie, giclures de sang, de larmes, de sperme, de salive et nous avons subi, une fois catapultés de la douce Thélème à Agonia, le malaise du lecteur captif dans un *locus terribilis* bouillonnant de tous les maux, nous avons été témoins, emportés par le maelstrom de la spirale, de scènes hallucinantes. Pourtant, à la faveur de quelques tournures de phrase, à l'envers de monstruosité, pour pasticher Frankétienne, nous avons recouvré la précieuse force de nous poser la question : le salut est-il encore possible?

Forts de cette nouvelle interrogation, nous avons découvert les indices, traces et autres signes, des fils d'Ariane qui nous ont permis, à l'aide de méthodes d'analyse, de dépouiller le texte des couches de cruauté et de léthargie et découvrir autre

chose derrière les décors de ce *locus terribilis*, Agonia. Malgré la triste matérialité de son relief physique et mental, Agonia recèle la graine du remède : l'espoir. À l'entrée d'Agonia, le lecteur n'aura pas besoin d'être averti par l'inscription dont Dante a prévenu le sien : «Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate».

De même, nous avons exploré des besoins socioculturels qui ont présidé à la création d'*Ultravocal* et de *Gargantua*, nous avons évoqué l'esthétique baroque dans la littérature antillaise, nous avons proposé notre lecture des espaces dans le chapitre 2, nous sommes restés à l'affût du moindre frisson d'horreur et de souffrance, qui déborde habilement du livre pour triturer l'imaginaire du lecteur, enfin nous avons souligné le germe de l'espoir perçant le désarroi le plus insondable. Par ailleurs, parmi les livres de Frankétienne, *Ultravocal* n'est pas le seul à refléter l'absurde et la cruauté de la dictature en mettant le lecteur en échec, en le laissant errer au cœur du chaos. *L'Oiseau schizophone* (Éditions des Antilles, Port-au-Prince, 1993 et Éditions Jean-Michel Place, Paris, 1998) avec ses 811 pages et les huit volumes (appelés *mouvements* par l'auteur) qui suivent dans le cycle des *Métamorphoses de l'Oiseau schizophone* témoignent de la même soif de dire le chaos, de le redire et de le dire encore et encore. Impossible d'arrêter la spirale et son impitoyable trépanation. Ces volumes s'étalent de 2004, *D'un pur silence inextinguible*, premier mouvement, jusqu'en 2013, *Et la voyance explose*, huitième mouvement.

Nous avons rappelé ci-dessus une étape véritablement douloureuse de notre recherche, étape pendant laquelle il nous a impérativement fallu choisir parmi plusieurs voies attrayantes celle qui nous a paru la plus fertile.

Nous avons suivi comme sujet l'analyse de ce que le texte **dit** sur l'Humanisme. Pourtant d'autres voies et d'autres points de vue mériteraient une exploration tout aussi détaillée. Pourquoi ne pas lire ce que le texte **tait** de souffrance, de nécessité de construction d'une mémoire collective plutôt que d'une amnésie collective? Cette nécessité a été soulignée par ailleurs par Édouard Glissant, qui plaide pour une analyse à l'aide d'instruments spécialement conçus pour cet objectif. Nous le citons une dernière fois : «le trouble de la conscience collective rend en effet nécessaire une exploration créatrice, pour laquelle les rigueurs indispensables à la mise en schémas historicienne peuvent constituer [...] un handicap paralysant. Les méthodologies passivement assimilées (...) contribueront à leur tour à épaissir ce manque»³²³.

Il nous faut reprendre ici notre remarque de l'Introduction (voir p. 9 ci-dessus), sur la typographie d'*Ultravocal*, car cette composante est à la fois muette et éloquente : elle dit en même temps qu'elle tait, mais son silence nous parle. Une étude minutieuse pourrait projeter de nouveaux feux sur les sens de ces changements de police, de ces brusques arrêts, qui, en épousant le récit chaotique, éclaté, déguisent souvent la page en rocher escarpé de lignes passablement rétives à la régularité.

En se concentrant sur la cruauté, l'aspect premier d'*Ultravocal*, la recherche future trouverait-elle un quelconque intérêt à mettre en lumière les liens de ce texte avec le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud? Avec les idées du théâtre de l'absurde d'Eugène Ionesco?

À percer cet aspect de cruauté, le chercheur ne pourrait-il ouvrir une autre voie vers un questionnement de nature théologique sur le mal, incarné par Mac Abre, sur le bien, absent à première vue, sur l'espoir et sur le salut auxquels il est difficile de croire

³²³ Glissant, Édouard, *Discours antillais*, p. 223.

à Agonia? Par ailleurs, la seule dichotomie visible / caché qui frappe le bien et le salut aurait de quoi intriguer une curiosité théologique.

Enfin, toutes les nuances de la souffrance, d'un interminable *Écartèlement* dans *Ultravocal*, une nouvelle interrogation sur le salut, qui pourrait facilement tourner au scepticisme, conduire le lecteur *Sur les cimes du désespoir* nous ramènent étrangement aux questions que nous nous sommes posées à la première lecture : quel intertexte pourrait éventuellement s'établir entre le désespoir d'*Ultravocal* et le désespoir vécu et décrit par Emil Cioran?

Bibliographie générale

1. Corpus primaire:

Frankétienne (2004 [1972]), *Ultravocal*, Paris, Höbeke, 306 p.

François Rabelais (1998 [1534]), *Gargantua*, Paris, Pocket, 485 p.

2. Corpus secondaire:

Depestre, René (1988), *Hadriana dans tous mes rêves*, Paris, Gallimard, 195 p.

François Rabelais (2006 [1532]) *Pantagruel*, Paris, Gallimard, coll. «Classique»

Frankétienne (2006 [1996 - 1997]), *D'une bouche ovale*, La Roque - d'Anthéron, 174 p.

Émile Ollivier (1999), *Mère solitude*, Paris, Le serpent à plumes, 241 p.

Émile Ollivier (1999), *Mille Eaux*, Paris, Gallimard, 172 p.

3. Critique générale:

Angenot, Marc, (1998) «Pour une théorie du discours social: problématique d'une recherche en cours», *Littérature*, no. 70, p. 82 - 98

Bachelard, Gaston (1981 [1957]), *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 1 - 21 et 191 - 207

Bakhtine, Mikhaïl (1978 [1975]), *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, 488 p.

Bourneuf, Roland (1970), «L'organisation de l'espace dans le roman», *Études littéraires*, avril 1970, pp. 77 - 94

Foucault, Michel (2012, première édition : 1966), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris, Gallimard

Genette, Gérard (1966), *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 264 p.

Genette, Gérard (1979), *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 89 p.

Herschberg Pierrot, Anne (2005), *Le style en mouvement. Littérature et art*, Paris, Belin, 203 p.

Le Goff, Jacques (2004) *Un long Moyen Âge*, Paris, Tallandier, 258 p.

Schlanger, Judith (1992), *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, coll. «Le Texte à l'œuvre» 160 p.

Westphal, Bertrand (2007), *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit pp. 183 - 240

4. Rabelais et son temps:

Bakhtine, Mikhaïl (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 470 p.

Delumeau, Jean (1973), *La civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud coll. «Les grandes civilisations» 717 p.

Dubois, Claude-Gilbert (1985), *L'imaginaire de la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 254 p.

- Finkielkraut, Alain (1996) *L'humanité perdue: essai sur le XXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 169 p.
- Gauvin, Lise (2004), *La fabrique de la langue de François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Éditions du Seuil, 37 - 68p.
- Ménager, Daniel (2001), *Diplomatie et théologie à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 224 p.
- Spitzer, Léo (1980), *Études de style*, traduit de l'anglais et de l'allemand par Eliane Kafholz, Alain Coulon et Michel Foucault, Paris, Gallimard, pp. 45 - 78 et 133 - 165
- Wölfflin, Heinrich, (1961), *Renaissance et Baroque* traduit de l'allemand par Guy Ballangé, 348 p.

5. Frankétienne et son temps :

- Chancé, Dominique (2001), *Poétique baroque de la Caraïbe*, Paris, Karthala, 261 p.
- Des Rosiers, Joël (2009), *Théories caraïbes. Poétique du déracinement*. Montréal, Triptyque, 230 p.
- Dominique, Max (1999), *Esquisses critiques*, Montréal, Éditions du CIDIHCA, pp. 11 – 28
- Jonassaint, Jean (2002), *Des romans de tradition haïtienne. Sur un récit tragique*. Paris / Montréal, L'Harmattan / Éditions du CIDIHCA
- Marcato, Franca– Falzoni (dir.), (1990) *Figures et fantasmes de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique et des Antilles*, (volume 2), Bologne, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice

6. Études sur l'œuvre de Frankétienne :

- Bouraoui, Hédi (1980) «L'art de saturer pour raturer. À l'écoute d'*Ultravocal* de Frankétienne», *Haïtuvois*. Montréal, Nouvelle Optique, pp. 57-74
- Chancé, Dominique (2009), *Écritures du chaos*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 248 p.
- Douaire, Anne (2003) «La Fascination du mal: Frankétienne, *Ultravocal*» *Plurial* 10 Presses Universitaires de Rennes pp. 67-83
- Frankétienne (2005), *Anthologie secrète*, Montréal, Mémoire d'encrier, 172 p.
- Jonassaint, Jean (2008), *Typo / Topo / Poétique sur Frankétienne*, Paris, L'Harmattan, 369 p.