INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]

**Structure et stylistique de *Dézafi* et de *Les Affres d'un défi*
de
Franketienne**

Par

Mae-Lyna Beaubrun

**Thèse soumise à la « Faculty of Graduate Studies and Research »
comme exigence partielle en vue de l'obtention
de la maîtrise en français
(Master of Arts)**

**Carleton University
Ottawa, Ontario
avril 2002**

© Mae-Lyna Beaubrun

**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-72035-7

Canada

M.A. CANDIDATE

The undersigned recommend to the Faculty of Graduate Studies
and Research acceptance of the Thesis

"Structure et stylistique de *Dézaï* et de *Les Affres d'un défi* de Franketienne".

submitted by Mae-Lyna Beaubrun, B.A.
in partial fulfillment of the requirements for
the degree of Master of Arts

Jean Jacques Van Vlasselaer, Chair

Department of French

Robert Fournier, Thesis Supervisor
Department of French

Carleton University

April 4, 2002

Sommaire

Cette thèse compare deux œuvres de Franketienne, *Dézafi* et *Les Affres d'un défi*, qui ont la même intrigue. La duplication de la même intrigue dans deux œuvres écrites en deux langues différentes, le créole et le français respectivement nous amène à poser la question de l'originalité de *Les Affres d'un défi* laquelle a été publiée quatre ans après *Dézafi*. À partir de deux théories de la structure narrative du roman nous démontrons la similitude de la structure profonde et la variation stylistique de la structure de surface. Pour cela nous examinons en profondeur l'usage de certains néologismes, le développement des voix du monologue et leurs rôles et l'élaboration de la métaphore de la perte.

Remerciements

Je voudrais remercier tout d'abord mon directeur M. Robert Fournier pour sa patience, son encouragement et son soutien qu'il m'a donné. Je le remercie en particulier pour m'avoir incité à toujours poser des questions et ne jamais accepter les déclarations des auteurs et des critiques. Aussi pour m'avoir permis d'apprendre et d'explorer davantage la culture et littérature haïtienne.

Je remercie aussi ma famille qui m'a toujours encouragé et aidé à poursuivre mes études et à atteindre mon objectif, spécifiquement ma mère et ma grand-mère qui m'ont appris à toujours persévérer malgré les obstacles et les difficultés.

Table des matières

Sommaire		iii
Remerciements		iv
Table des matières		v
I	Introduction	1
	A. Hypothèse	3
	B. Méthodologie	3
	C. Intérêts de cette recherche	5
II	Franketienne	9
	A. Biographie	9
	B. Le Spiralisme	13
	1. Ses sources	13
	2. Son but	19
III	La structure narrative de <i>Dézafi</i> et de <i>Les Affres</i>	
	<i>d'un défi</i> : la structure profonde.....	28
	A. Structure profonde et structure de surface : Définitions	28
	B. Dorfman et les narrèmes	33
	C. Greimas : La structure profonde : deux niveaux	37
	1. Le niveau sémiologique	38
	2. Le niveau sémantique.....	41
	3. Le carré sémiotique	 43

	<i>D. Pistes de recherches : la variation stylistique</i>	46
IV	Comparaison stylistique : Structure de surface	48
	A. Fonctions des deux voix du monologue	48
	1. <i>Dézaï</i>	51
	2. <i>Les Affres d'un défi</i>	53
	3. Conclusion	55
	B. La création lexicale	56
V	Une métaphore filée : la perdition de la femme enceinte	66
	A. La perdition : définition	67
	B. La perdition dans <i>Dézaï</i> et dans <i>Les Affres d'un défi</i>	68
	1. <i>Les Affres d'un défi</i> : la femme-peuple et la longue route de la grossesse	71
	2. <i>Dézaï</i> : la zombification et la nature	80
VI	Conclusion	90
	A. Démarche méthodologique	90
	B. Vérification des hypothèses	91
	C. Nouvelles pistes de recherches	95
	Bibliographie	97

I. Introduction

Qui faut-il croire, l'auteur ou les critiques? Souvent ces deux camps s'opposent dans le monde littéraire. N'avons-nous pas besoin de simplement faire allusion à la canadienne Nancy Huston et ses œuvres telles que *Le Cantique des Plaines* pour laquelle Huston a remporté le prix du Gouverneur Général dans la catégorie de nouvelles et romans français en 1993 même si plusieurs critiques l'ont accusée d'avoir traduit son roman anglais *Plainsong*. Elle déclare plutôt que *Le Cantique des Plaines* est une œuvre originale. Les interprétations des critiques et celles des écrivains diffèrent constamment.

C'est la même controverse dans le cas de Franketienne. Tous ces critiques ont déclaré que *Les Affres d'un défi* est une traduction de son œuvre créole *Dézafi*. Raphaël Faustin dans son article, « Playdoyer pour un écrivain: Frank Etienne: *Les Affres d'un défi* », alterne indifféremment les titres de *Dézafi* et de *Les Affres d'un défi*, pour démontrer le thème de l'espoir dans ces œuvres. Par ailleurs, dans son article, « *Dézafi* après Duvalier », Maximilien Laroche insinue que ces œuvres sont des traductions lorsqu'il déclare que *Les Affres d'un défi* est le double de *Dézafi*, c'est un texte « franco-créole » (107). Les critiques se sont mis d'accord avec unanimité contre Franketienne et ses œuvres. Anticipant

ce débat littéraire, Franketienne avait pourtant écrit au début de *Les*

Affres d'un défi :

Issue de la matrice féconde et toute brûlante de *Dézaï*, cette œuvre ne doit pourtant pas être abordée comme une traduction de ce roman créole.

Les Affres d'un défi représente une authentique création dans l'aventure littéraire de l'auteur, une nouvelle expérience dans son interminable quête à travers les vastes forêts de la poésie et de l'art.

Franketienne contredit d'avance tout ce que les critiques littéraires voudront démontrer. Qui le lecteur doit-il croire? Y a-t-il- une vérité dans ce débat, ou peut-on trouver le juste milieu pour comprendre l'envergure de cette question et la complexité de sa réponse? *Les Affres d'un défi* ne serait-elle pas une réécriture de *Dézaï*? Ces œuvres sont-elles complémentaires, où *Les Affres d'un défi* ajoute et élabore des aspects particuliers de *Dézaï*? Quelle est la bonne réponse?

Depuis les années 1960, Franketienne publie des œuvres littéraires, des recueils de poèmes, des romans et des pièces de théâtre. Auteur haïtien prolifique, engagé . « autodidacte, prolix, inventif, 'hénaurme', à l'ambition démesurée » . Franketienne utilise le quotidien haïtien pour présenter certains messages, souvent à caractère politique (Waberi). Franketienne a publié *Dézaï*, un roman en créole, en 1975 et *Les Affres d'un défi*, un roman en français, en 1979. Ces deux œuvres ont pour sujet la révolution d'un peuple opprimé par un gouvernement

tyrannique et totalitaire. Ce sujet est présenté au moyen de l'allégorie de la zombification.

Les deux œuvres ont les mêmes personnages et les mêmes thèmes. Notre point de vue est qu'elles sont deux œuvres différentes et indépendantes car *Les Affres d'un défi* n'est pas une traduction ou une réécriture de *Dézafi*, mais plutôt un métissage des deux procédés.

A. Hypothèse

Nous allons démontrer dans cette thèse que les critiques n'ont pas lu les deux œuvres assez attentivement. Notre hypothèse est que chaque œuvre, *Dézafi* et *Les Affres d'un défi*, est différente et unique. Malgré le parallèle que l'on retrouve entre les deux intrigues, il y a une subtilité, un aspect palpable presque indéfinissable qui sépare les deux œuvres. Ni traduction, ni réécriture de *Dézafi*, *Les Affres d'un défi* est, comme le déclare Franketienne, « une authentique création dans l'aventure littéraire de l'auteur ». Cette nuance qui les distingue l'une de l'autre peut être analysée à partir de plusieurs approches linguistiques et littéraires.

B. Méthodologie

Les œuvres seront premièrement présentées dans le contexte de l'histoire de la littérature haïtienne, spécifiquement les théories du spiraliste. Franketienne, co-fondateur du mouvement spiraliste, ne classe pas ces deux œuvres en tant que spirales, mais romans. Par

contre elles dévoilent plusieurs aspects de ce mouvement. Elles illustrent l'essence, le but du spiralisme: l'élan éternel, la persévérante palpitation de la réalité, le combat continu de la vie. Tout comme les œuvres de l'école nationale, du commencement du vingtième siècle, *Dézafi* et *Les Affres d'un défi* exploitent les éléments qui composent le fait social haïtien. Cependant elles surpassent ces œuvres du début du siècle parce qu'elles utilisent ces éléments et ce contexte social comme prétexte et tremplin pour faire des commentaires sur un plan universel.

Certes, il est impossible d'ignorer les similitudes de ces deux œuvres. D'ailleurs il faudra les relever pour indiquer les différences. Pour cela, nous aurons recours aux théories d'Eugène Dorfman et d'A. J. Greimas, cette dernière telle que présentée par le Groupe d'Entrevignes, pour prouver le niveau d'équivalence. Ces théories nous permettront de diviser les œuvres en deux niveaux, la structure de surface et la structure profonde. Nous démontrerons que l'intrigue, l'histoire de la zombification de Clodonis, des autres zombis et du peuple constitue la structure profonde. La structure de surface, au contraire, est composée du monologue, des voix de la résignation et de la révolution. Nous déterminerons donc à partir de ces deux théories complémentaires qu'au niveau profond les deux œuvres sont identiques.

C'est pourquoi nous comparerons la structure de surface où nous ferons ressortir des différences. Au niveau de la structure de surface nous examinerons le rôle des voix du monologue, lieu de texture de

chaque œuvre. Ensuite nous explorerons les différents procédés lexicaux utilisés par Franketienne. Dans le passage créole, lors de la destruction des outils de tortures, Franketienne crée des néologismes qui ne sont pas inclus dans le texte français. Ces mêmes images et thèmes sont évoqués dans le passage français équivalent mais sous forme d'une énumération de syntagmes nominaux. Nous présenterons les raisons pour lesquelles Franketienne a dû avoir recours à l'énumération des images en français pour illustrer ces mêmes images. En dernier lieu, nous opposerons le développement de la métaphore filée de la perdition dans chaque œuvre. A partir de ces analyses nous pourrions confirmer la déclaration qu'a écrite Franketienne au début de *Les Affres d'un défi*.

C. Intérêts de cette recherche

Dans le contexte culturel et historique haïtien, *Dézafi* et *Les Affres d'un défi* sont des œuvres politiques dénonçant la dictature des Duvalier. Ces œuvres révolutionnaires présentent une prise de conscience culturelle et politique du peuple. Au delà du contexte culturel haïtien, ces œuvres, spécialement *Les Affres d'un défi*, ont une étendue plus globale, plus universelle. Ce sont des œuvres de propagande, de libération. Dans le contexte du mouvement spiraliste, ces œuvres produisent une action de libération, d'expiration et de vie. Cet élan n'est possible que par un usage particulier des langues dans ces œuvres. Franketienne manipule chaque langue pour que le sens des mots

dépasse la connotation fixe de chaque mot, permettant donc à l'écriture de dévoiler plusieurs messages. En outre, Franketienne définit le niveau du langage spiraliste comme un « éclatement de la forme [...] un éclatement du mot » (Franketienne, 1990). Cette liberté du langage de Franketienne est présente dans *Dézafi* et *Les Affres d'un défi*. Cependant, l'éclatement du langage de ces œuvres diffère. Ainsi il aura recours à une pléiade de procédés stylistiques pour imprimer, incarner ses thèmes dans le langage. Par exemple, pour démontrer la rapidité et le bouleversement psychologique et physique qui se produisent pendant la dézombification, Franketienne énumérera des images qui n'ont aucun lien apparent mais qui seront juxtaposés.

Brusquement, Clodonis reprend conscience en gigotant. [...] Aussitôt, un flot d'images commencent à tourbillonner dans sa tête. Sous forme de séquences discontinues, il revoit, de manière floue, le film de sa vie : une calèche sur ma tête je vois des cadavres étendus à terre dans le paysage de pierraille et de cierges épineux j'urine dans mon pantalon je garde les yeux fermés mes paupières sont lourdes ...

Hedi Bouraoui explore en profondeur cette écriture « mitrailleuse » de Franketienne. Il décrit le style qu'utilise Franketienne dans *Les Affres d'un défi* et dévoile l'influence thématique sur son écriture.

Ainsi, la faim, la souffrance physique et morale, sont rejetées par les brisures langagières, la narration tentaculaire, le style grinçant, la véritable poésie qui nie par son équilibre sémantique et phonétique l'exploitation immorale et la torture déchainée (Bouraoui, 94).

Le style imagé, tantôt en format de petits poèmes, tantôt en prose est un champ de recherche qui en a intrigué plusieurs et qui a été le sujet de

plusieurs articles et études. M.-M. Volcy a étudié l'usage des proverbes dans *Dézafi*. J. Lamarre a associé quelques thématiques à l'usage du créole dans *Dézafi*. F. Lindor a étudié l'écriture et P. Pompilus la langue dans *Les Affres d'un défi*. M. Lafontant Médard et M. Dominique ont présenté les multiples thématiques de cette œuvre. Ainsi, plusieurs ont fait une analyse de *Dézafi* et de *Les Affres d'un défi*; par contre nul ne les a comparées. Il est important de les comparer pour déterminer les différentes manières par lesquelles le message de l'attentisme et de la révolution passent dans les deux textes.

Les conclusions tirées peuvent être le point de départ de comparaison entre le français et le créole. Ainsi, cette étude sera d'intérêt pour les linguistes et les littéraires. D'une part, elle démontrera les différences langagières entre les deux langues, leurs capacités et faiblesses à illustrer certaines images, et la liberté de l'auteur à manipuler la langue. Aussi, elle présentera le développement des multiples thématiques par rapport à cette manipulation de la langue. Ainsi, cette étude mettra en évidence les similarités et les différences entre ces deux œuvres de Franketienne.

En somme, à partir de l'histoire de la littérature haïtienne spécialement la théorie spiraliste, nous analyserons, dans cette étude, deux œuvres jumelles de Franketienne, *Dézafi* et *Les Affres d'un défi*. De plus nous analyserons la stylistique de chacune de ces œuvres et présenterons la déviation structurelle, au niveau de la structure de

surface, de *Les Affres d'un défi* par rapport à *Dézafi*. En même temps nous présenterons les raisons pour lesquelles ces deux œuvres peuvent et doivent être considérées en tant qu'œuvres originales et non traduites. Nous pourrons faire de telles déductions car nous démontrerons également que le centre de la contexture, les voix du monologue, progresse différemment dans les œuvres. Il en sera ainsi pour la métaphore de la perdition. Dans ces conditions nous pouvons affirmer que ces œuvres sont distinctes sur le plan stylistique et narratif et donc déclarer que *Dézafi* et *Les Affres d'un défi* méritent d'être reconnues en tant qu'œuvres authentiquement originales.

II. Franketienne

A. Biographie

Sur la terre révolutionnaire de l'indépendance nationale haïtienne de 1804, l'Artibonite, Frank Etienne, fils d'une paysanne mambo et d'un soldat états-unien, naquit en 1936. Élevé « au cœur d'un quartier populaire, le Bel Air de Port-au-Prince », il grandit dans un environnement entièrement créole (Dominique, 118). Immergé dans la culture paysanne haïtienne, Frank Etienne n'oubliera jamais ses expériences au sein du peuple et de la culture populaire. Durant les années 60, quand il était un étudiant à l'Ecole Nationale des Hautes Etudes Internationales, deux de ces professeurs, Ghislain Gouraige et Pradel Pompilus l'ont encouragé à commencer à écrire de la poésie (Taleb-Khyar, 385). Dans cette même époque, il fréquentait un groupe de jeunes écrivains nommés *Haïti Littéraire* qui publiait une revue du même nom. Regroupement de jeunes écrivains ambitieux et non école littéraire, ces jeunes voulaient se distancier de l'écriture traditionnelle haïtienne. Parmi ces jeunes, un grand nombre de futurs écrivains s'épanouiront tel que René Philoctète, Serge Legagneur et Roland Morisseau. C'est à cette même époque que le régime duvaliériste débuta. C'est ainsi, plusieurs de ces jeunes que Frank Etienne fréquentait et admirait s'exilèrent. Pour sa part, « accroché obstinément à son bout d'île », comme le dit Jean Jonassaint, Frank Etienne ne quitta pas sa

terre patrie (5). Dans un entretien avec Yves Chemla et Daniel Pujol, Frank Etienne explique qu'il y est resté « par hasard » malgré toutes les opportunités qui se seraient présentées à lui s'il avait décidé d'aller en Afrique ou au Canada comme enseignant (113).

Resté en Haïti, Frank Etienne publie en 1964-5 ses premiers recueils, *Au Fil du Temps*, *La marche*, *Mon côté gauche*, et *Vigie de verre*. En 1966, Frank Etienne publie sa première œuvre romanesque *Chevaux de l'avant jour*, dans laquelle l'écrivaine haïtienne Marie Chauvet « cru voir ... l'annonce d'une écriture éclatée » (Franketienne, *Entretien*, 114). Comme le dit bien Frank Etienne, il « n'y a pas de poète né » (Franketienne, *Entretien*, 113). Dans le cas de Frank Etienne, cette déclaration est vraie car ce n'est qu'après ces premières publications que la poésie s'incorpore à sa prose. Qui plus est, c'est une œuvre qui s'est formée dans la théorie spiraliste avant que celle-ci ne soit moulée et élaborée.

Diplômé en tant que professeur à l'Institut des Hautes Etudes Internationales, Frank Etienne n'abandonna pas entièrement cette profession pour l'écriture. En 1958, sans avoir étudié la didactique, il fonde une école au Bel-Air. Au commencement de cette entreprise il remplissait tous les rôles, d'enseignant et de directeur. C'est ce qu'il explique à Anne Marty dans un entretien :

Professeur de physique, de mathématiques, de sciences sociales, de littérature, j'ai dû être un enseignant polyvalent pour survivre : ce sont des raisons économiques qui poussent à cela : quand l'école a démarré, il ne pouvait y avoir qu'un seul enseignant (196).

Frank Etienne enseigna et fut le directeur de ce collège jusqu'à sa fermeture. Suite à l'effritement et au délabrement du quartier où l'école se situait, il ne fut plus possible sur le plan financier et didactique que l'école survive. D'un côté, les parents ne pouvaient plus payer les frais scolaires, de l'autre, les étudiants n'étaient pas préparés pour l'enseignement scolaire. Donc, l'école fut louée en tant que marché où l'on vend de la nourriture et des produits américains. Ceci n'est que le sort logique pour cet ancien établissement scolaire, car ce quartier qui jadis était résidentiel est devenu le lieu où plusieurs petits marchands ont envahi les rues. Après trente années d'enseignement, Frank Etienne prend sa retraite de cette carrière pour se concentrer sur son travail artistique et littéraire.

Comme si ce n'était pas assez pour lui d'être un enseignant et un important écrivain de la littérature haïtienne, cet homme colossal est aussi un peintre. Depuis qu'il a commencé à voyager hors d'Haïti, ses œuvres artistiques ont été l'objet de plusieurs expositions autour du monde, dont les Etats-Unis et le Mexique. De plus, Frank Etienne a aussi essayé de changer la situation haïtienne au plan politique lorsqu'il

fut ministre de la Culture, de février à juin 1988, sous la présidence de Leslie Manigat. Ce fut une mauvaise expérience traumatisante qui a entraîné la distanciation de Frank Etienne par rapport au pouvoir. Il continue donc à écrire des œuvres engagées qui provoquent chez le lecteur une prise de conscience et conserve ainsi la dimension politique de son travail artistique sans s'impliquer explicitement dans la politique haïtienne.

Frank Etienne, homme de plusieurs talents, a considérablement contribué à la littérature haïtienne. Au cours des trente dernières années, il a publié plus d'une trentaine d'œuvres, des romans, des recueils de poésie et du théâtre. Il ancre toutes ses œuvres dans la culture et le vécu haïtien et même l'œuvre *L'Amérique saigne*, écrit en collaboration avec Claude Dambreville, dont l'action se situe aux Etats-Unis, accentue la violence en Haïti et permet au lecteur de mieux la comprendre. On peut alors voir les traces de l'influence du groupe *Haïti Littéraire* dans les œuvres de Frank Etienne. Mais, il faut aussi préciser que plusieurs autres auteurs ont influencé ses œuvres. Dans plusieurs de ses pièces de théâtre, nous pouvons identifier des prototypes littéraires, tels que Lady Macbeth de Shakespeare dans *Totolomannuèl* ou l'ombre de Samuel Beckett dans *Bobomasouri*. Ses multiples connaissances et expériences sont la source de l'imaginaire de ses écrits. Cette tendance suit la philosophie du mouvement qu'il a fondé avec deux

autres auteurs haïtiens. René Philoctète et Jean-Claude Fignolé: le Spiralisme.

A travers sa maturation d'écrivain, Frank Etienne a changé la graphie de son nom. Pour la publication de sa première spirale, *Ultravocal*, il contracte son nom à Frankétienne. Ayant pris conscience de l'importance du créole et le besoin de lui donner un statut légitime, non seulement Frankétienne a commencé à écrire en créole, ce qui donne à cette langue le statut de langue littéraire, mais aussi il change son nom à Franketienne pour qu'il corresponde à l'orthographe créole. Ceci n'est qu'un des multiples exemples de sa prise de conscience de la situation haïtienne et de ses prises de position. Ses actions tout comme ses œuvres s'ancrent dans le quotidien haïtien, ce qui supporte la théorie du spiralisme, le mouvement vers une meilleure situation, ici vers un désaveuglement progressif de la réalité haïtienne.

B. Le spiralisme

1. Ses sources

Dans cette courte biographie de Franketienne, nous avons fait allusion au mouvement spiraliste qu'il a fondé. Examinons premièrement les sources et les principes instigateurs de cette théorie littéraire haïtienne. Haïti, ancienne colonie française, ne se distinguait ni ne s'éloignait des tendances littéraires de la France, comme toute autre colonie. Au cours du dix-huitième et du dix-neuvième siècle, nous

trouvons des imitations haïtiennes des conventions françaises du romantisme dans des œuvres telles que celles de Démesvar Delorme (1831-1901) ou d'Emeric Bergeaud (1818-1858). Par contre, dès la fin du dix-neuvième siècle, il y eut un renouvellement dans la pensée intellectuelle haïtienne qui demanda que la littérature haïtienne prenne un recul et se débarrasse des conventions françaises ancrées.

Plusieurs groupes intellectuels et petits mouvements surgissent pour cette cause: j'insisterai seulement sur quelque uns de ceux-ci. Dès la fin du dix-neuvième siècle, l'école patriotique se forma. Cette école voulait affirmer dans ses œuvres la valeur de la patrie pour que les autres nations la respectent. Ses membres porteront un regard vers l'intérieur pour rejeter des sentiments contre l'étranger qui les ignore et les dénigre.

Sur le plan littéraire, toute une génération de poètes. ... vont témoigner dans leurs œuvres que les critiques systématiques dont on abreuvait le pays à l'extérieur, les humiliations qu'il subissait, étaient propres à leur inspirer non seulement le goût de le défendre mais également le souci de le chanter et de l'exalter (Gourai, 44).

Les poètes et dramaturges de cette génération mettaient en valeur certains thèmes de couleurs locaux dans leurs œuvres. Massillon Coicou (1867-1908), dans son œuvre *Poésies Nationales*, énumère ces thèmes qui sont exaltés : la nature haïtienne, la patrie, les héros

nationaux, les guerres civiles et la foi en la patrie. D'autres poètes haïtiens reconnus, tel que Oswald Durand (1840-1906) et Emmanuel Edouard (1858-1895) ont fait partie de cette école patriotique.

De la matrice de l'école patriotique sort, au commencement du vingtième siècle, l'école nationale qui voulait pousser la doctrine littéraire plus loin. Les auteurs associés à cette école voulaient mieux ceindre la spécificité de la réalité haïtienne dans leurs œuvres. Plutôt que d'apprivoiser et de mouler la poésie et le théâtre comme l'a fait l'école patriotique, l'école nationale façonnera et perfectionnera le roman pour divulguer leurs observations et philosophies.

Cette école va se présenter comme un vaste réservoir où tout s'entasse : foi patriotique, mœurs locales, sentiment de la nature, satire sociale, africanisme. L'imitation des maîtres français n'est pas exclue. Mais cette imitation se bornera à l'application de méthodes éprouvées ailleurs et capables d'aider les auteurs à mieux exploiter l'immense fonds de contradictions, de mélanges et d'originalités dont se compose le fait social haïtien (Gourraige, 104).

Malgré ce « vaste réservoir où tout s'entasse », plusieurs revues et groupes d'écrivains naquirent et s'opposèrent à cette philosophie nationale (Gourraige, 104). La revue *La Ronde* commença à être publiée ainsi que *Haïti Littéraire et Sociale*. Ces revues côtoyaient la pluralité et la diversité des tendances, donc rejetaient l'exclusivisme du patriotisme, du symbolisme, du parnassien ou du naturaliste haïtien. De cet

encouragement au rassemblement pluriel, le mot éclectisme sera lancé. L'éclectisme aura comme auteur reconnu, parmi d'autres, Etzer Vilaire (1872-1951).

Mais avec l'instabilité politique, l'invasion et l'occupation américaine, l'intelligentsia haïtienne aura un nouveau défi à surmonter et à vaincre. Antérieurement au 28 juillet 1915, la quête identitaire haïtienne reposait sur deux pôles, la France et Haïti. Il fallait se différencier du Français tout en acclamant et valorisant l'Haïtien. Dans ce combat était aussi imbriqué la guerre des langues, le français et le créole.

En effet pour cet Haïtien qui s'était libéré de la tutelle politique de la France mais qui avait choisi d'écrire, et donc de s'identifier en français, le dilemme jusqu'à 1915 était de se définir entre l'eupéanité de sa langue d'adoption et l'africanité de ses pratiques individuelles et collectives telles qu'elles sont inscrites dans la religion vodoun et dans les contes, les légendes et les croyances en langue créole. ... il lui fallait désormais non plus se définir par rapport à une lointaine Europe à laquelle il s'identifiait mais par rapport à un Américain tout proche auquel il s'opposait (Laroche, *Littérature haïtienne*, 27-8).

Désormais, à partir de cet après-midi du 28 juillet 1915, où le « *Washington* arrive dans la rade de Port-au-Prince.... les *Marines* débarquent à Bizoton [et] ne tardent pas à s'emparer des principaux postes de la capitale », il y aura une troisième force identitaire à considérer pour arriver à la définition de l'identité haïtienne (Dorsainvil,

291). Face à cette nouvelle problématique, il fut nécessaire qu'une nouvelle école littéraire surgisse.

Tenant compte de cette nouvelle situation politique, une pléiade d'écrivains accentueront leur identité haïtienne en s'associant à l'école d'indigénisme, d'haïtianisme ou d'africanisme, en fonction de leur appellation.

Rien d'autre si ce n'est que la littérature haïtienne doit pouvoir exposer, étudier, définir les problèmes de l'homme haïtien de telle façon que soit établi que ce spécimen de l'espèce humaine est un produit spécifique du milieu qui l'a formé. Il porte l'empreinte des conditions historiques, sociales, économiques voire du paysage géographique qui ont fait de lui ce qu'il est—un homme --- chargé d'offrir aux autres hommes ses semblables, le stigmate des défauts autant que le bénéfice des qualités inhérentes à toute nature humaine. Donc, désormais, l'art haïtien exprimera en panache toute la substance originale et féconde de notre folklore : poésie, prose, musique, peinture, sculpture, architecture (Price-Mars, 32-3).

Ayant donc le but d'exprimer l'originalité et la particularité, ce qui sépare l'art et l'être haïtien, aux autres peuples, spécialement aux Etats-uniens et aux Français, l'indigénisme, l'haïtianisme ou l'africanisme manifestent ce but dans leurs œuvres où la fierté et le sentiment national haïtien sont le centre et y dominant. Ces trois écoles s'opposent au mépris extérieur international de l'autre pour se redécouvrir, s'évaluer et s'exhiber sur le plan international. Ainsi, le regard de l'autre est d'abord ignoré et mis à l'écart pour que le moi, national, patriotique haïtien,

puisse se définir et se mettre en valeur intérieurement et puis faire face au regard de l'autre.

Certains prendront leur souche haïtienne et d'autres, africaine comme point de départ de cette quête identitaire. Ceux qui auront recours à leurs origines africaines, soit par les légendes, les croyances ou les mœurs africaines qui imprègnent la culture paysanne haïtienne, appelés « L'école des Griots », dresseront une haute conscience contre l'oppression, l'infamie et l'injustice dont souffre le nègre, partout autour du monde. Non seulement ces jeunes écrivains qui formèrent Les Griots, dont René Dépestre(1926-) et Roussan Camille (1915-) veulent-ils mettre en valeur l'identité haïtienne mais aussi établir une égalité entre les races. Contrairement aux écrivains qui rejetaient la supériorité états-unienne en témoignant leur allégeance à la France, telle que l'école éclectique, d'autres tels que les Griots se tournèrent vers l'Afrique.

[Alors.] on s'avisait de n'avoir plus honte d'évoquer les loas d'Afrique, puisqu'en même temps on entreprenait de faire la preuve que le vaudou était une religion. De là aussi sont nées les tentatives de revaloriser le créole et de lui accorder dans la littérature une place égale à celle du français (Gouraije, 379).

Ce retour vers l'Afrique, n'est-il pas quelques brindilles de la négritude, retrouvées en Haïti, dont le feu fut allumé par Césaire et même, peut-être, une idéologie précurseur de la créolité de Bernabé, Chamoiseau et

Confiant? Par conséquent, contrairement aux autres écoles qui ne durèrent pas pour beaucoup de temps, d'après Jean Price-Mars, l'indigénisme, l'haïtianisme ou l'africanisme, ces conceptions esthétiques, influencèrent la littérature haïtienne pour à peu près la moitié du vingtième siècle, même après que l'occupation américaine cessa (33).

2. Son but

L'occupation américaine fut le précurseur du mouvement indigéniste, haïtianiste et africaniste. L'autre occupation importante ou régime politique du vingtième siècle, qui fut le catalyseur d'un des mouvements littéraires suivants, fut la dictature duvaliériste (1957-86).

1961 is a crucial date in this period as it was in April of that year that Alexis attempted to land clandestinely in Haïti, was captured and executed by Duvalier's forces. The Communist witch hunts and the system of rigid censorship which followed were evidence of how paranoid and brutal the Duvalier regime had become... The Terrors of this decade are primarily responsible for that dazed silence that characterized the literary scene at this time (Dash, 204-5).

Plusieurs écrivains engagés haïtiens, tel que René Philoctète et Emile Ollivier, persécutés par les Tonton Macoutes, s'exilent de leur terre natale qui est contrôlée par un dictateur, médecin, intellectuel, qui dirige le pays avec un gant de fer. Il y aura donc moins d'œuvres littéraires publiées pendant cette période, mais la diaspora haïtienne se multiplie exponentiellement et prendra un rôle important dans la publication des

œuvres haïtiennes. Malgré ces persécutions, quelques auteurs et artistes engagés restèrent en Haïti pendant ce régime d'enfer.

De même que l'écriture poétique débridée par le surréalisme avait permis à Aimé Césaire de publier dans *Tropiques* des poèmes qui trompaient la censure par leur excès même, les écrivains demeurés en Haïti sous la dictature duvaliériste ont évité l'engagement politique affiché pour recentrer l'activité littéraire sur elle-même (Joubert, 7).

Une fois encore dans l'histoire de la littérature haïtienne, un mouvement littéraire surgira pour se recentrer sur lui-même et ainsi se révolter contre la situation politique actuelle. Dans cette époque plusieurs mouvements ou groupes littéraires fleuriront tels que le pluralisme et le spiralisme. Nous nous concentrerons sur ce dernier groupe car se trouve parmi les fondateurs, Franketienne.

En 1965, voulant se démarquer et ajouter une nouvelle dimension à la littérature haïtienne, René Philoctète et Franketienne commencèrent à élaborer la philosophie spiraliste. A la suite du retour du Canada de Philoctète en Haïti et de la publication des premiers recueils et œuvres de Franketienne, « Jean Claude Figolé s'est joint au groupe, tout en apportant sa contribution sur le plan de la critique spiraliste » (Philoctète, 17). Dès lors plusieurs spirales furent publiées, par exemple : *Cigale* de R. Philoctète, *Visa pour la lumière* de Franketienne et *Augustus* de J.-C. Figolé. Malgré la prolifération d'œuvres spiralistes,

aucun des trois cofondateurs du mouvement n'a voulu définir la notion du spiralisme dans un entretien, ils ont néanmoins tenté d'expliquer et d'élaborer son but et son essence. Lorsque Fardin a posé la question de la définition à Fignolé, il lui a répondu ainsi : « Toute définition est comme la mini-jupe : elle laisse tout deviner, mais elle cache l'essentiel » (Fardin et Fignolé, 22). Plus sérieusement, répondant à la même question Franketienne déclare :

Or définir c'est clore, c'est enfermer dans un système figé les éléments dynamiques d'une réalité donnée. La notion de spirale implique au contraire l'ouverture de l'œuvre littéraire et artistique sur l'infini. La spirale est le développement jamais achevé d'idées ou de thèmes générateurs (Philoctète, 17).

Ces thèmes générateurs et ce développement inachevé, éternel, proviennent des associations pluridimensionnelles où des éléments d'ordre politique, social, sémantique, autobiographique, parmi d'autres, entrent en jeu dans l'œuvre spiraliste.

Tous ces éléments ajoutent de multiples dimensions à l'œuvre qui illustre les multiples niveaux infinis de la réalité. Ces théoriciens, Franketienne, Fignolé et Philoctète, ont eu recours à la forme géométrique de la spirale comme symbole inspiratoire à la place du cercle qui est historiquement, dans la littérature, le symbole de la vie, le cycle de la naissance et de la renaissance. Par contre, pour ces nouveaux penseurs haïtiens le cercle est plutôt le symbole de la mort car

il n'y a aucun espoir d'évolution. Au contraire pour eux, la spirale, forme géométrique sans fin, est ouverte à l'infinie. Pour cela, les spiralistes l'ont adoptée comme emblème du mouvement de la vie. Représentant le continu de la vie, cette méthode d'approche à la réalité, qu'est le spiralisme, est délicate car l'artiste doit capter l'essence d'une réalité sans l'étouffer ou l'immobiliser. Il doit la transmettre à son public à travers son art, soit que cette œuvre soit littéraire, un objet ou une représentation d'art visuelle. Ainsi, l'œuvre spiraliste présente les lignes de forces d'une réalité et accorde au public d'y ajouter son point de vue, conséquemment permettant à l'œuvre de continuer à vivre. C'est ainsi que le sens et la réalité de l'œuvre continuent à mouvoir. C'est pourquoi Franketienne peut déclarer ouvertement:

L'œuvre n'appartient à personne; elle appartient à tout le monde. En somme, elle se présente comme un projet que tout un chacun exécutera, transformera, au cours des phrases actives d'une lecture jamais la même. Le lecteur, investie autant que l'écrivain de la créatrice, est désormais responsable du destin de l'écriture. (Franketienne, *Ultravocal*, 8).

L'écriture spiraliste, souffle de vie, battement et tâtonnement d'une réalité difficile à percevoir entièrement, est ainsi pour l'auteur et le lecteur une découverte d'un ou de plusieurs aspects d'une réalité vivante qui est difficile si pas impossible de transcender car en tant qu'être

humain il nous est inconcevable et irréalisable de comprendre et capter complètement la complexité d'une réalité donnée.

L'œuvre spiraliste est donc un des multiples points de départ qui permet au lecteur et à l'artiste d'aborder cette réalité que l'œuvre illustre. Cela implique la nécessité et la condition absolue que l'œuvre traite une réalité vivante. Suivant cette norme, on comprend pourquoi l'imaginaire et l'écriture de Franketienne sont imbibés, immergés et même noyés par son vécu. Fils de mambo, une prêtresse vaudou, il connaît intimement la religion vaudou. Ainsi, il peut avoir recours aux images, aux rituels et aux coutumes de cette religion pour démontrer la servilité et l'esclavage actuel de certains peuples dans ses œuvres, *Dézaï* et *Les Affres d'un défi*. Franketienne sera le premier à écrire un roman en créole. Il écrit la langue créole, non de l'intellectuel, mais du peuple en utilisant leurs expressions courantes, leurs tournures de phrases qu'il a bien sûr entendues dès son plus jeune âge quand il grandissait dans le Bel-Air créolophone. Amédée déclare : « Franketienne utilise à travers *Dézaï* une variété du créole empruntée aux idiolectes des habitants monolingues du milieu rural » (14). En s'imbriquant dans la culture et le parler du paysan, Franketienne garde intacte la réalité qu'il expose dans ses textes.

Empruntant au Nouveau Roman certains éléments, dont « son refus de l'unicité de l'action », le spiralisme porte une attention spéciale

sur la forme littéraire (Fardin et Fignolé, 23). Franketienne, dans un entretien dont les propos ont été recueillis par Philoctète explique l'importance de ce nouveau genre qu'il nomme la spirale en opposition au roman. Il déclare que le roman est un genre restreint par sa forme car celui-ci est incapable d'incorporer et de mimer la complexité de la réalité. Genre stagnant, le roman doit, en effet, être remplacé par la spirale qui peut embrasser cette complexité sans la figer dans un cadre, un imaginaire unidimensionnel. A la recherche de ce nouveau genre, Franketienne le décrit ainsi :

Genre neuf, capable d'appréhender les actuelles révolutions qui s'amorcent à l'échelle humaine, individuelle, sociale, nationale, planétaire, cosmique doit-il inévitablement prendre corps et en fin de compte s'imposer... l'appeler SPIRALE à cause des tours de cercle, des boucles, des zigzags, des entortillements, des tourbillons qui semblent affecter le mouvement général de la vie et que devraient saisir plus ou moins la littérature et l'art (Philoctète, 19).

Définissant cette notion de la spirale d'une telle manière, il est normal de retrouver plusieurs genres à l'intérieur d'une spirale. Ainsi, nous pouvons repérer des poèmes, des proverbes, des monologues, des dialogues, des contes entremêlés à la prose dans une spirale et autres œuvres spiralistes comme *Dézafi* et *Les Affres d'un défi* qui n'ont jamais été élevées au statut de la spirale.

Comme nous l'avons expliqué, la spirale, genre plus élevé que le roman, représente le bouillonnement et le pouls de la vie. En plus, le spiralisme suit la philosophie du Nouveau Roman, du refus d'une unité d'action. Mariant ces quelques principes nous aboutissons à une œuvre, imitant la logique et le flot du langage populaire, réel, qui est le mélange de plusieurs nuances, de couleurs variées, de genres littéraires formels à l'intérieur d'une même œuvre. Ces genres ne se suivent pas d'une manière linéaire mais forment un méli-mélo de réseaux thématiques qui sont tissés entre eux. « Absurdité, monologue intérieur, description, chansons, narration, l'auteur spiraliste ramène à la vie toute une succession d'étreintes de l'existence. Résonnances du vide contenu dans l'espace-temps » (Kauss, 7). Ces genres ont pour but, non de suivre une norme littéraire établie mais de répliquer une réalité particulière en plus de transmettre un message particulier. Comme le démontre M-M. Amédée dans sa thèse « Les proverbes en créole et dans le roman *Dézaï* : Etude linguistique, sociologique et stylistique », Franketienne imprègne *Dézaï* de proverbes, inventés, manipulés ou originaux parce que le créole haïtien est une langue remplie de proverbes car « la prolifération des proverbes haïtiens assure la permanence de la parole. Parole qui véhicule le vécu et le savoir social » (55). « Il n'est pas étonnant que le proverbe, en tant que phénomène socio-culturel linguistiquement codifié, figure comme élément essentiel dans le processus de création littéraire et linguistique que suppose *Dézaï* » (11).

En somme, le spiralisme est un mouvement, jaillissant de l'indigénisme qui voulait reprendre ses sources comme sujet et thèmes dans leurs œuvres. Le spiralisme se concentra sur les réalités vivantes haïtiennes pour mener et inciter son lecteur à voir plus clairement, analytiquement et positivement cette situation. Mais, ne restreignant pas son public, l'auteur spiraliste porte une lumière plus globale et mondiale sur cette situation. La réalité haïtienne devient, en fin de compte, qu'un exemple d'un problème, d'une situation plus large. En maniant cette situation, l'auteur garde les couleurs locales de celle-ci tout en lui donnant assez d'espace et de liberté pour qu'elle puisse survivre et que le lecteur puisse l'infuser plus de vie en ajoutant ses perspectives. C'est pour cela que l'œuvre spiraliste ne suit pas la norme de l'unité d'action ni de forme. Impossible de définir cette approche littéraire, il ne nous faut que prendre les mots de Kauss pour exprimer son essence :

Le Spiralisme, comme son nom l'indique, est une « invention qui ne plagie rien d'autre que la vie, la spirale en mouvement ». L'œuvre spirale caractérise l'anxiété universelle dans sa hantise générale. Créer des principes nouveaux et élever la voix à la hauteur du siècle, c'est prôner le renouveau des sources d'inspiration locale et se tourner vers d'autres tentatives de l'écriture (7).

Dans ces conditions, le spiralisme est une fusion de plusieurs genres littéraires. Mais, il se démarque des mouvements littéraires qui l'ont précédé en se renfermant sur lui-même, comme l'indigénisme. C'est la

réalité locale haïtienne qui devient le sujet central des œuvres spiralistes. Ainsi l'œuvre spiraliste définit et met en valeur cette culture pour ensuite s'ouvrir à l'univers, démontrer les similitudes qui existent et pour enfin tirer une conclusion définitive, donner une orientation spécifique aux problèmes et aux solutions qui ont été relevés dans l'œuvre.

III. La structure narrative de Dézafi et Les Affres d'un défi : La structure profonde

Ces deux œuvres, *Dézafi* et *Les Affres d'un défi*, ont pour sujet la révolution d'un peuple opprimé par un gouvernement tyrannique et totalitaire. Ce sujet est présenté par l'allégorie de la zombification. Les deux œuvres ont les mêmes personnages et les mêmes thèmes : par contre, je veux montrer que malgré leurs différences de surface, ces deux oeuvres détiennent une structure narrative profonde identique. Cependant, je montrerai plus loin que la structure de surface de *Les Affres d'un défi* est une variante de celle de *Dézafi*.

A. Structure profonde et structure de surface : Définitions

Le Groupe d'Entrevernes définit la structure de surface et la structure profonde ainsi :

Les structures superficielles se construisent « au-delà » des mots en tissant des relations de parcours et des programmes narratifs qui transcendent les simples lexèmes d'un texte. les structures profondes se construisent « en deçà » des mots en ordonnant ce au nom de quoi sont instaurés ces parcours et ces programmes (115).

Je démontrerai que ces deux œuvres de Franketienne contiennent dans leur langue respective des mots équivalents et des tournures identiques qui s'instaurent similairement à l'intérieur des parcours figuratifs et des programmes narratifs, mais que les relations entre ces parcours et ces programmes diffèrent.

Il y a plusieurs théories qui définissent les multiples niveaux d'un récit. J'utiliserai les théories d'Eugène Dorfman et de Greimas, telle que cette dernière est élaborée par le groupe d'Entrevernes. Les deux théories s'opposent légèrement mais, également, elles se complémentent par les différentes approches. Avec ces deux théories, il n'y aura aucun doute que les structures profondes des deux œuvres, *Dézaï* et *Les Affres d'un défi*, sont identiques.

Dorfman soutient que la structure profonde est la suite de certains incidents qui unissent un texte. Il déclare qu'il y a deux sortes d'incidents qui lient les événements d'un récit, et que ce sont les narrèmes (les incidents principaux) qui créent la « substructure » du récit, la structure profonde. « The remaining incidents, proved functionally necessary to the continuity of the story as written, are narremes, forming the substructure of internal framework of the narrative » (Dorfman, 7).

Par contre, pour le groupe d'Entrevernes, un groupe de sémioticiens et de biblistes qui, à partir des procédures d'analyse et la méthodologie sémiotique proposées par A. J. Greimas, décrit la structure du sens dans les textes littéraires, la structure profonde d'un texte est l'agencement de certains éléments, les sèmes et les classèmes, dans des réseaux de relations de sens et l'organisation de ces multiples réseaux. Ainsi, ayant une telle base théorique d'organisation, le Groupe d'Entrevernes précise la définition des narrèmes en tant que sémèmes.

les « effets de sens possible », qui rapprochent les multiples incidents du récit et qui créent les parcours et programmes narratifs (118). Ces sémèmes sont la combinaison des « classèmes organisés et des sèmes nucléaires » (142). Nous devons alors admettre que l'identification des sémèmes d'un texte implique le discernement des narrèmes.

En lisant en profondeur *Dézaï* et *Les Affres d'un défi*, on peut voir que les incidents mineurs diffèrent mais que les structures profondes construites des narrèmes sont identiques. Non seulement les narrèmes sont-ils semblables, mais également leur présentation et leur chronologie. Les deux œuvres contiennent une intrigue et un monologue ayant deux voix. Malgré que le discours du monologue de *Les Affres d'un défi* se distingue du monologue de *Dézaï* à cause des différents rôles qu'ils ont dans les deux œuvres, les incidents principaux de l'intrigue sont les mêmes. Les premières pages de l'intrigue consistent en l'introduction des personnages principaux et en une brève description de leur statut social et de leur caractère. Tous les personnages principaux sont présentés, excepté Clodonis dont l'apparition ultérieure sera plus dramatique pour mettre en valeur la métaphore centrale de la zombification. Ceci nous rappelle l'entrée dramatique du personnage principal, au deuxième acte, dans le théâtre classique. Dramaturge, Franketienne aurait pu emprunter cette stratégie aux auteurs du dix-septième siècle.

Comme précisé, le roman contient deux sortes de discours qui s'enchâssent : le monologue et le récit. Le récit est construit de dialogues entre les multiples personnages où les événements et le développement du récit s'imbriquent. Au contraire, le monologue est le lieu où la majorité des discours politiques, anti-politiques, de résistance, de révolution et autres messages s'élaborent. Le monologue entrecroise l'intrigue pour précisément établir un contexte particulier aux événements de l'intrigue. Le monologue donne à l'intrigue une précision mais aussi présente la globalité du thème présenté. Par exemple, au début du récit, lors de la présentation du caractère des personnages de Gédéon et de Rita, le monologue décrit la solitude de l'oppression, de la misère et de la douleur qui accompagnent l'être opprimé.

Certaines expériences ne sont plus à renouveler, tant que nous n'aurons pas rompu les chaînes de la solitude amarrées à la nuit du doute (22).

Nous nous efforçons de rire pour tenir tête à nos souffrances et tromper nos douleurs (24).

Saut périlleux. Foulure. La blessure à la cheville s'envenime. Ô fermentation de l'âme trempée dans la douleur ! (25).

Ces trois passages sont tirés du monologue qui entoure le dialogue entre Gédéon et Rita où Gédéon lui donne des ordres, la maltraite et la traite comme une esclave.

Au petit jour, ... apparaît la tête du vieux Gédéon. ... Gédéon commence aussitôt à grommeler des injures entre les dents. Tonnerre de Dieu ! Rita la peste ! C'est foutre exprès qu'elle n'a pas balayé la cour ! (22).

Chaque matin,... Gédéon apparaît dans l'entrebâillement de la fenêtre... Il se racle la gorge, ... se décroche la mâchoire de travers en hurlant dans la maison le nom de la petite domestique (24).

Au son de la voix du maître, Rita accourt à son côté pour répondre à toutes ses demandes. Elle fait tout pour lui plaire, mais en vain. Malgré son obéissance, comme l'annonce l'allusion du monologue, Rita aussi a des rêves. Ceux-ci seront présentés plus tard dans le récit lorsqu'elle a l'occasion de sortir de cette maison où elle vit avec Gédéon. Ainsi, le monologue précise le contexte et l'élabore, en présentant le cas particulier de Rita et de Gédéon, et celui plus général des esclaves.

Précisons que le monologue est construit de deux voix qui s'affrontent, ayant chacun un angle différent. Par exemple, il y a la voix qui représente la philosophie de l'attentisme et celle de la résignation. La voix de l'attentisme expose une philosophie révolutionnaire patiente qui attend le moment parfait pour entamer une révolution. La voix de la résignation accepte l'état et le statut social qu'elle possède et n'a aucune ambition de les changer. Ces voix miment l'attitude de plusieurs personnages, tels que Philogène et Rita. Le premier veille à ce que l'état des choses qui l'entourent change pour commencer un mouvement social de transformation. C'est pour cela qu'il conseille à Carmelau, qui est moins patient, d'attendre le moment approprié où le peuple en entier est réveillé avant de confronter Saintil.

Comme toi, je souffre. ... Comprends-moi bien, Carmeleau. Tant que le village tout entier ne se réveille pas pour défendre ses propres intérêts, Saintil, pire qu'un fléau.

continuera à détruire, à briser les âmes. ... Le jeu est extrêmement dangereux, sur un terrain aussi glissant. Et rien n'est plus cocasse qu'un général sans armée qui foncerait l'épée au vent contre les vagues d'une mer en furie (77).

Rita, de son côté, n'a aucun désir de changer sa situation. Elle rêve d'être éduquée mais ce n'est qu'un désir superficiel. Elle attend que Gédéon meurt pour sortir de l'oppression de ce bourreau. Malgré qu'elle n'aime pas la manière dont elle est traitée par Gédéon, elle n'essaie pas de le changer, elle continue sa petite vie comme si elle était belle.

Donc, le monologue, à l'intérieur des œuvres, décrit, explique et approfondit les thèmes et discours contradictoires introduits dans l'intrigue. C'est dans le monologue que le sens explicite et le sens implicite des messages s'insèrent et se précisent. Le monologue est alors le lieu de texture du récit. Par conséquent, nous examinerons le monologue lors de l'analyse de la structure de surface, car c'est le lieu des effets de sens où les incidents principaux, les parcours figuratifs et les programmes narratifs se rapprochent et forment un contexte spécifique pour ces suites d'événements.

B. Dorfman et les narrèmes

Etant donné que la progression et le développement du récit se trouvent dans l'intrigue et non dans le monologue, nous analyserons cette partie des œuvres pour identifier la structure profonde. Comme Dorfman propose dans ses théories que la structure profonde est une

Ce schéma montre l'enchaînement des narrèmes dans les deux œuvres. Chaque personnage, dans ce schéma, agit et déclenche un incident principal. Les oppresseurs représentent tous ceux qui oppriment le peuple. Ayant une étendue et un message global qui dépasse le cadre littéraire, ces deux œuvres engagées et politiques utilisent la métaphore de la zombification pour illustrer le thème de l'oppression d'un peuple et de tous individus qui vivent dans un milieu d'enfermement. Ces oppresseurs sont représentés dans les deux œuvres par le trio de Zofer, Saintil et Sultana. Chaque personnage du trio a un rôle défini. Saintil est le maître de tous, il dirige les zombis, menace et contrôle le peuple, et donne certaines responsabilités à Zofer et à Sultana. Sultana, la fille de Saintil, a pour tâche principale de nourrir les zombis, de préparer la nourriture avec soin, en s'assurant qu'il n'y a aucun sel ajouté. A Zofer, pour sa part, est donné tout le pouvoir sur l'existence des zombis. Il est leur bourreau. Il les mène aux champs de travail, il leur rase la tête, il les bat et leur arrache ou leur coupe des membres. Etant le microcosme des oppresseurs, le trio terrorise le peuple. Zofer, qui a donc tout le pouvoir en l'absence de Saintil, menace Sultana. Il lui dit qu'il dévoilera à Saintil toutes les actions amoureuses de celle-ci, si elle ne lui offre pas un « coup de hanche » (210). Effrayée par les menaces de Zofer, et connaissant la rage de son père, Sultana décide de donner du sel à Clodonis pour qu'ils puissent, tous deux, s'enfuir de l'emprise de Saintil et de Zofer. Une fois réveillé de son

sommeil de zombi, Clodonis se souvient des tortures qu'il a endurées en tant que zombi. Ignorant les demandes de Sultana, il la gifle et libère les autres zombis de cette domination maléfique du trio en leur donnant, à leur tour, du sel. Une fois libérés, les zombis sont transformés en « bois-nouveaux », « et seul le zombi qui aurait la chance de goûter du sel deviendrait un bois-nouveau » (Franketienne, *Affres*, 187).

Les bois-nouveaux s'agitent et se préparent pour l'affrontement contre le trio. Sultana, échappée, Zofer et Saintil seront torturés, déchirés en lanières comme ils le faisaient aux zombis. L'agitation bruyante des bois-nouveaux avertit Jérôme, qui est en cachette, qu'il peut en sortir et se joindre au peuple. Les bois-nouveaux s'associeront au peuple pour attraper et tuer Saintil. Carmeleau et Philogène, qui attendaient patiemment un changement, capturent Saintil et le remettent au peuple. Tous ensemble, ils le jugent et le condamnent à mort. « En rien de temps, le cadavre [de Saintil] est broyé, déchiqueté, pulvérisé, par une population assoiffée de vengeance » (226). Une fois libéré de leur oppresseur, le peuple de Bois-Neuf et les bois-nouveaux, sous la direction de Jérôme, se mettent en route pour libérer les autres opprimés. « Nous devons, en tous temps et en tous lieux, apprendre à vivre pour le partage du sel » (227). Gaston, comme le reste du peuple, a eu l'occasion de s'allier aux bois-nouveaux, mais il a décidé d'errer continuellement. Or, il représente la personne opprimée qui ne prend pas conscience de sa situation et qui s'en réjouit et s'en accommode. Il

n'a aucun espoir ou rêve de changer de statut social sauf à devenir un oppresseur riche. Contrairement aux bois-nouveaux et au reste du peuple, Gaston, en s'exilant et se séparant du peuple, ne se met pas sur la route de la liberté.

Ainsi, pouvons-nous voir d'après notre analyse et de concert avec la théorie de Dorfman que cette évolution et ce déroulement de l'intrigue se trouvent dans les deux œuvres et qu'ils forment la structure profonde car l'omission d'une action résulterait à un aboutissement différent du récit.

C. Greimas : La structure profonde : deux niveaux

La structure profonde chez Greimas n'est pas aussi simple que celle de Dorfman. Elle est composée de deux volets : l'organisation interne de certains traits minimaux, et la cohésion externe des traits en figures lexématiques et littéraires. Ayant deux rôles différents, la structure profonde est formée de deux niveaux : le niveau sémiologique et le niveau sémantique. Le niveau sémiologique est le niveau qui « assure la cohérence des parcours » (Entrevignes, 128). Pour cela, les sèmes nucléaires répétitifs sont repérés et identifiés. Les sèmes nucléaires sont les traits de sens organisés qui construisent les figures lexématiques. Le niveau sémiologique est le niveau où ces traits minimaux du texte sont joints pour former des catégories sémiques nucléaires. Ces catégories sont les isotopies sémiologiques qui lient et

associent des sens pour former les figures littéraires du texte. Donc, l'effet produit par les isotopies sémiologiques est de « rejoindre et commander des rapprochements, créant ainsi un registre de signification, un plan commun de sens, c'est –à –dire une isotopie sémiologique » (Entrevernes, 127). Conséquemment, l'isotopie sémiologique est le lien entre des parcours figuratifs, le lieu où les classèmes relient les figures littéraires.

1. Le niveau sémiologique

Nous allons relever de multiples sèmes nucléaires dans les textes de Franketienne à partir des parcours figuratifs. Puisque les sèmes nucléaires organisent les figures lexématiques, identifions ces figures et analysons-les pour pouvoir ensuite repérer les sèmes nucléaires. A partir des narrèmes déjà présentés nous pouvons soulever quelques parcours figuratifs. Au bas du schéma des narrèmes (page 34), nous voyons qu'il y a plusieurs niveaux de pouvoir : /les oppresseurs/ en général, et le trio de Zofer, Saintil et Sultana où le pouvoir est divisé en nombreux degrés. Ceci est l'illustration du parcours figuratif de la relation hiérarchique. Dans les œuvres, il y a une hiérarchie où chaque individu a un pouvoir ou un devoir particulier. Cette échelle de pouvoir ou d'impuissance ne peut être gravie par aucun individu à l'exception de la révolte du peuple à la fin des récits suite à une prise de conscience et de position. Mais la relation hiérarchique n'est pas la seule relation des

récits ; il y a aussi les relations familiales comme celles de Saintil et de Sultana et de Gaston et Louisina. Finalement, les relations amicales, tels qu'entre Philogène et Carmeleau, sont représentées aussi. Ces deux amis attendent un moment de crise et le moment de prise de conscience du peuple pour agir, pour ébranler l'échelle du pouvoir.

Dans le schéma de narrèmes, nous pouvons aussi identifier les parcours d'action, du désir et du raisonnement. L'action, un signe de liberté et de pouvoir dans ces deux œuvres, est illustrée par le geste de libération de Sultana et de Clodonis. Tous deux libèrent ceux qu'ils aiment, ceux avec qui ils s'associent en leur donnant à boire un bouillon salé. Le parcours du désir est divisé en deux. Cette division est associée au statut de la personne désirante. D'une part, une personne ayant du pouvoir envie sexuellement un être plus faible ou incapable d'aimer. Ceci est représenté par Sultana qui aime Clodonis malgré son incapacité d'aimer et de ressentir des émotions à cause de l'emprise mortuaire de Saintil. Zofer, aussi, aimait Sultana, mais sans aucune chance, car cette dernière adorait Clodonis. D'autre part, une personne impuissante a du désir aussi. Ce n'est pas un désir sexuel mais cette personne convoite le pouvoir. Ainsi, Jérôme espère avoir assez de pouvoir et de liberté pour confronter Saintil et le peuple rêve de changer sa situation d'opprimé.

A partir de ces parcours figuratifs importants, nous pouvons identifier les réseaux de sens minimaux. « Ce sont ces traits [de sens]

qui définissent en propre une figure que l'on désignera comme sèmes nucléaires » (Entrevernes, 120). Dans les parcours figuratifs désignés /relations hiérarchiques/, nous voyons que les traits sémiologiques sont /l'ordre socio-politique/ où il y a un ordre défini qui régit les droits, les pouvoirs et les actions. Il y a aussi le sème /psychologique/ et /langagier/ qui dirige les actions et les désirs, qu'ils soient exprimés ou non. L'opprimé ne s'exprime pas et n'ose pas agir aussi librement que l'opresseur qui tient un pouvoir physique et psychologique sur celui-là. Ainsi, l'espace occupé par chaque rang est aussi déterminé par la position sociale, ce qui définit le sème /spatial/. Ainsi, nous pouvons repérer, de la même manière, les traits sémiologiques des autres parcours /de relations/. Là aussi, on note la tendance à retrouver, entre autres, les sèmes / socio-politique/, /spatial/ et /psychologique/. La redondance de ces sèmes nucléaires et leur permanence dans une œuvre est nommée isotopie sémiologique. Chaque parcours figuratif aura ses propres traits sémiologiques mais ces isotopies sémiologiques seront constamment repérées dans les parcours. Ainsi, pouvons-nous affirmer que les isotopies sémiologiques des deux œuvres de Franketienne sont /le spatial/, /le socio-politique/ et /le psychologique/. Ces catégories de trois sèmes nucléaires marquent le lien entre les multiples parcours figuratifs et assurent leur cohérence intérieure. De fait, d'après nos analyses nous pouvons dire que les axes isotopiques de la spatialité, du

socio-politique et du psychologique recoupent les deux œuvres de Franketienne

2. Le niveau sémantique

Le niveau sémantique « assure la cohérence et l'homogénéité de tous les parcours » (Entrevernes, 128). Ce niveau garantit que les sèmes identifiés peuvent se rapprocher et construire des parcours figuratifs. Les sèmes qui assurent l'homogénéité entre les figures sont les sèmes contextuels, aussi nommés classèmes. Ils « indiquent l'appartenance des figures à une classe plus générale définissant un ensemble de contextes possibles » (Entrevernes, 121). Avec ceux-ci, il est possible d'identifier les rapports entre les figures qui sont établis par la redondance ou la permanence de certains traits minimaux. Ainsi, les sèmes dans le niveau sémiologique maintiennent l'organisation des sèmes entre eux et les classèmes dans le niveau sémantique conservent l'harmonie et la cohésion du message et du discours.

Nous avons déterminé que les isotopies sémiologiques des œuvres de Franketienne sont /le spatial/, /le socio-politique/, et /le psychologique/. Ces isotopies révèlent leur appartenance à une classe plus générale qui contextualise ces figures. « Ce sont ces traits sémiques apparaissant à la mise en contexte des figures que l'on nomme sèmes contextuels ou classèmes » (Entrevernes, 121). Nous voyons dans les textes de Franketienne s'établir une dualité entre les figures de la liberté

et de la nature. Cette dualité entre les figures se révèle sur le plan sémiologique dans les sèmes nucléaires. Dans les parcours figuratifs de la liberté et de la nature, nous repérons, entre autres, les figures du sel, du combat, du zombi, de la nourriture, des coqs, de l'amour, de la mort, de l'enfermement et du pouvoir. Ces figures mises en contexte mettent en valeur certains classèmes contradictoires, tels que /l'objet/ et /l'humain/, /l'inhumain/ et /l'humain/, /le naturel/ et /l'objet/, /le vivant/ et /le mort/, /le réel/ et /l'irréel/, /le collectif/ et /l'isolé/, et /le puissant/ et /le faible/.

Il faut noter que les classèmes opposés les plus dominants dans les œuvres sont /le clos/ et /l'ouvert/. Ces classèmes mettent en contexte les parcours figuratifs de la liberté et de la nature. Ils définissent et mettent en relief des situations et des figures particulières. Par exemple, la figure du sel, qui peut être classée dans le parcours de la liberté et de la nature, est contextualisée par le classème /ouvert/. Le sel, un minéral naturel, important pour le goût des aliments, représente la force vivifiante qui permet à un être de sortir du sommeil de la zombification. Certes, dans ces œuvres, l'importance du sel n'est pas uniquement au niveau du goût mais aussi de la liberté et de la vie. Seul un être, connaissant le goût du sel, peut être libre de contrôler ses actions, ses émotions et ses pensées. Cette liberté et cette capacité de vivre en tant qu'humain est une caractéristique du classème /ouvert/. Ce classème s'opposant au classème /clos/ illustre et contextualise les

figures libres, sans limites, accessibles à tous et pour tous. Ainsi, figure rarement associée à la liberté, le sel le devient lorsqu'il est contextualisé dans le classème /ouvert/ de ces œuvres.

De la même manière la figure des coqs contextualisée dans le classème /clos/ représente le parcours figuratif de l'être opprimé, contrôlé, battu, torturé et tué par l'oppresseur. Cette figure montre, à partir d'un autre parcours, l'état d'un zombi. Clos dans un espace restreint, une classe majoritaire mais faible et un état psychologiquement contrôlé d'un niveau de lavage de cerveau, le coq n'a aucun choix, possibilités ou capacités de transgresser son rang ou de modifier sa situation. Ainsi, au niveau sémantique, la redondance de certains traits minimes, les classèmes, assure la cohérence des multiples parcours figuratifs. Les classèmes ou les isotopies sémantiques, tels qu'ils sont nommés, relient les parcours figuratifs et donc les figures du texte pour garder la cohésion du sens du texte.

3. Le carré sémiotique

Ayant déterminé les classèmes, les sèmes nucléaires et donc les sémèmes des deux romans de Franketienne, un carré sémiotique peut être construit pour montrer la structure profonde des textes. Le carré sémiotique a pour but de représenter la structure profonde et l'articulation de la signification d'un texte. Comme nous l'avons signalé au niveau sémiologique, les sèmes pertinents de ces œuvres sont /le

spatial/, /la socio-politique/ et /la psychologie/. Les classèmes principaux du niveau sémantique des récits sont /clos/ et /ouvert/. Une fois les classèmes et les sèmes nucléaires identifiés, nous découvrons la richesse sémémique du texte : désir, colère, isolement, pensée, mort, vengeance, débauche, relations amoureuses, oppression, liberté, parole, action, humanité et inhumanité. Ces trois catégories forment le carré sémantique de l'œuvre.

Si nous interprétons ce carré sémiotique, nous pouvons trouver non seulement les points saillants des récits mais aussi les faits mineurs. La flèche du classème /clos/ à /non-clos/ est le mouvement de la dézombification du peuple et des zombies : ceux-ci deviennent des humains qui peuvent faire des choix selon leur volonté. Du classème /non-clos/ à /ouvert/ apparaît le mouvement de la prise de conscience de leurs états et le gain de la liberté. Non seulement ont-ils pris

conscience de leur état d'opprimés mais aussi ont-ils réalisé qu'il y a un pouvoir dans l'action et la parole. Du classème / ouvert/ à / non-ouvert/, c'est la représentation de la tendance de certains personnages à la débauche, au vol et aux relations amoureuses. Le passage du classème /non-ouvert/ à /clos/ est celui de Gaston, lorsqu'il décide d'errer indéfiniment plutôt que de s'associer au peuple révolutionnaire. L'évolution de /clos/ à /ouvert/ est l'illustration du changement d'état des zombis et du peuple où ils ont le droit et l'occasion d'être libres et d'agir en tant qu'êtres libres. Le mouvement /d'ouvert/ à /clos/ est le lieu où les humains deviennent des zombis ou des esclaves d'autres humains: la personne meurt et devient le jouet d'une autre personne. Le passage de /non-ouvert/ à /non-clos/ est la représentation du changement d'état de Sultana, qui passe de l'isolement d'être la fille du houngan, Saintil, à une personne indépendante et libre lorsqu'elle s'enfuit. Enfin, le passage de /non-clos/ à /non-ouvert/ est le passage de Jérôme qui vit une vie de cachette.

On réalise que les deux œuvres ont le même carré sémiotique où l'opposition centrale de l'isotopie sémantique de la liberté est l'enfermement et l'ouverture. On peut donc affirmer que la structure profonde des deux œuvres est identique. Ceci implique que les narrèmes le sont aussi, car le lecteur se rend compte que la progression linéaire des événements importants et significatifs des récits est

identique et suit le même ordre. Ces événements sont instaurés dans le carré sémiotique.

D. Pistes de recherches : la variation stylistique

Tandis que les deux structures profondes sont des copies conformes l'une de l'autre, Franketienne écrit une variante de la structure de surface de *Dézaï* dans *Les Affres d'un défi*. On peut observer que les incidents marginaux des deux œuvres ne sont pas présentés de la même manière. On trouvera donc des omissions ou des ajouts dans la trame du second récit. Par exemple, dans *Les Affres d'un défi* il y a un passage où Jérôme est le centre d'un interrogatoire. Ce passage n'est pas central au développement ou à la progression du récit. Mais il ajoute de l'information sur le caractère de l'opresseur et une raison à l'enfermement de Jérôme. Ce passage est essentiel au récit de *Les Affres d'un défi* et non à *Dézaï* parce qu'il crée une étendue plus large au rôle d'opresseur. Dans ce passage, la voix qui pose les questions n'est pas identifiée, elle représente « le pouvoir » et non seulement le trio de Saintil-Zofer-Sultana qui est le corps gouvernant oppressif dans *Dézaï*.

Une autre modification de la structure de surface qui est apparente est le changement de la dynamique de l'action qui pousse un personnage à agir. Dans le cas de Jérôme (sic), dans *Dézaï*, c'est sa haine et sa volonté de confronter Sintil qui le poussent à s'associer au peuple et aux

« bois-nouveaux » pour gagner sa liberté. Mais, c'est sa colère contre les zombificateurs, les oppresseurs en général, qui est la force de sa volonté dans *Les Affres d'un défi*. Malgré que son désir varie d'une œuvre à l'autre, son action sera la même, il s'associera au peuple et aux bois-nouveaux pour tuer Saintil et se préparer pour le reste de la lutte. Ce ne sont que des exemples des incidents qui réapparaissent plusieurs fois dans les deux œuvres. Parmi d'autres exemples, dans *Les Affres d'un défi*, il y a la multiplication des prolepses qui annoncent les événements du récit; et dans les deux œuvres la distanciation entre le « nous » narrateur et le « eux » autres, entre le « eux » oppresseurs et le « eux » voisins, les différentes métaphores utilisées et la variation d'usage du récit et du monologue cadre. Dans ce qui suit, nous examinerons certains de ces événements dans le texte mais c'est le monologue qui, comme nous l'avons expliqué, tient la clef des différences de la structure de surface.

IV. Comparaison stylistique : Structure de surface

Puisque nous avons découvert que les structures profondes de *Dézafi* et de *Les Affres d'un défi* sont identiques, nous analyserons leurs structures de surface pour cerner les différences entre les deux œuvres. Nous allons premièrement mettre en évidence les différentes fonctions des voix du monologue dans chaque œuvre. Deuxièmement, nous allons

présenter le jeu lexical des deux langues, en prenant comme exemple les néologismes créoles. En dernier lieu, dans le chapitre suivant, nous aborderons le développement d'une métaphore filée : la perte de la femme. A partir de ces trois étapes d'analyse, nous pourrions préciser, déterminer et conclure explicitement la variation stylistique des deux œuvres et donc indiquer les différences entre les deux œuvres.

A. Fonctions des deux voix du monologue

Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent, ces deux romans de Franketienne ont une structure binaire, l'intrigue et le monologue. L'intrigue, le lieu de l'élaboration thématique, constitue principalement la structure profonde, alors que la structure de surface s'inscrit à l'intérieur du monologue. Celui-ci est divisé en deux et représente deux voix idéologiques.

Parallèlement à l'intrigue proprement dite, prend corps un monologue intérieur, à double volet : d'une part, la voix de la résignation et d'autre part, la voix de la révolte intériorisée qui cherche à percer au grand jour. (Lafontant Medard, 58).

Ces deux voix dans chaque texte ont un rôle particulier pour développer une philosophie ou idéologie particulière, ce qui met en contexte les multiples thèmes des romans.

Dans les deux œuvres on retrouve « la voix de la résignation » et « la voix de la révolte intériorisée » comme le définit Lafontant Medard. Ce qui les différencie est l'évolution de ces discours et leurs énoncés.

Malgré la similitudes des discours du monologue, ce ne sont pas des copies conformes l'un de l'autre. Cela s'explique par le sens et le contexte général des œuvres. D'un côté *Dézaï* est une œuvre d'ouverture d'esprit, de prise de conscience et de révolution automatique. De l'autre côté *Les Affres d'un défi* est plutôt une œuvre de développement stratégique et de révolution calculée. Ces fils conducteurs du sens propre de chaque œuvre dirigent le rôle des voix du monologue.

Dans *Dézaï* les voix du monologue reflètent, au commencement de l'œuvre, un aveuglement face à la situation de zombification du peuple. Dès la première page de l'œuvre, la voix de la résignation, la voix prédominante dans cette partie de l'œuvre, énumère simplement les actions quotidiennes du peuple sans les juger.

*Dòmi lévé gadé maché manjé lanbé taté souflé tonbé kourié
ralé jounin grangou. Palé dépalé. Lang lou. Lang koupé miyèt-
moso. Vant plin. Trip dòdé. Souaf dlo. Abyé banda. Kouché
mòksis. Lévé kontan. Griyin dan. Pronminnin toutoni. Vlopé
lan ranyon. Gayé nan lanmou. Anfourayé nan lanmò. Kilès
pami nou k-ap viv toutbon? Kilès? (11-2)*

Au contraire, la voix se pose une question plus rhétorique, est-ce que ces actions quotidiennes constituent la vie ou la mort? Ces actions ne sont ni jugées ni analysées, elles n'ont aucune raison d'être particulière que l'acceptation de leur présence. Cette énumération abrupte et rapide des actions, de l'existence répétitive du peuple, représente le caractère robotique du peuple, un comportement de zombis. En revanche, la voix

du monologue dans *Les Affres d'un défi* qualifie et explique cette conduite robotique du peuple

Dormir avec l'espoir que la lumière drainera nos angoisses nocturnes. Se réveiller loin des songes désentravés, le corps enlèpre de solitude. Regarder l'immensité des déserts inarpentés. Errer à travers la meublerie des désirs. Remuer le ciel et la terre jusqu'au saignement des étoiles et des pierres. S'empiffrer de nourriture. Lécher d'appétit. Palper avec prudence. Souffler sur les morceaux brûlantes. Choir/déchoir. Fuir à toutes jambes. Crever de faim des jours entiers. Parler sans cesse. Dérasonner. Avoir la langue engourdie ou cisailée en mille morceaux. Etre repu. Avoir les tripes encordées par la douleur. Eprouver une soif d'enfer. Se parer comme un paon. Se coucher de mauvaise humeur. Se lever en pleine euphorie. Rire à pleines dents. Marcher tout nu ou recouvert de haillons. Se fourvoyer dans de folles amours. S'enliser dans la mort. Mais qui parmi nous vit réellement? Vraiment, qui? (1-2)

Ce passage décrit non seulement la conduite du peuple mais aussi ses rêves qui le mènent à agir ainsi et surtout à survivre à la situation opprimante. Cette élaboration, que l'on retrouve dans ce passage, des actions du peuple, ajoute un deuxième niveau, une raison, aux simples gestes quotidiens du peuple. Dès ce deuxième paragraphe de chaque œuvre le lecteur se rend compte de la différence des points de vue, de la perception et de la philosophie qui guident le vécu de ces deux peuples différents. Le peuple du commencement de *Dézafi* se résigne de son problème, n'a aucun désir ou rêve de changer la situation dans laquelle il vit. Le peuple de *Les Affres d'un défi* accepte à peine sa situation actuelle, il essaye de s'y contenter jusqu'à ce qu'il y a un changement, il entreprend les démarches, pense au but, à la révolution et à

l'aboutissement de la liberté. Ce peuple est hanté par le désir de se sauver et d'être libre.

1. Dézafi

Au long de l'œuvre, *Dézafi*, ces voix vont prendre conscience de cette position inférieure et prendront position pour une révolution, pour un coup d'état. La représentation du combat des coqs et de l'enfer dans lequel vivent les zombis est juxtaposée au vécu du peuple. Celui-ci est ignorant de son sort et étranger à la possibilité d'être vraiment vivant. Malgré que le peuple soit comme les coqs et les zombis partageant une même situation, il n'y a jamais une comparaison explicite de ce combat ardu pour le contrôle de leur propre vie. Par contre pendant le huitième combat, sur un total de dix dans l'œuvre, le premier déclic s'opère chez le peuple : il prend conscience.

*Yo simayé pouagraté na lakou-a: you simin pouav lan gagè-a.
Nou rélé. Voua-nou vini graj tan-k nou rélé.*

*Youn grinn alimèt. Baboukèt pran difé. Nou palé. Nou
ouété pouasinkant sou kòf léstomak-nou. Démakay. Nou
chouté dévan.*

Bòbèch lanp panché

Sèkrè déyò [...]

Sé viv n-ap aprann viv (218-9).

Ici, tout à coup le peuple se rend compte de la similitude entre les coqs et eux-mêmes, la manière dont la puissance les traite. Tous deux sont

endormis par une poudre. Maintenant qu'il connaît le secret des zombificateurs, le peuple sait que comme les coqs, les zombificateurs manipulent sa vie. Cette prise de conscience du peuple n'est suivie que par une prise de position par ce dernier. Au neuvième combat, le peuple déclarera les injustices du pouvoir et l'empêchera de continuer.

**Kòk lagé/ yo kitè amatè sòti byin louin vini karé pintadi-
n lan gagè-a/ amatè trou lan manch/ Filojèn ak Kamélo
rélé/ yo rélé baré/ yo rélé chalbari/ chalbari-baré!/ anpil
amatè réponn/ nou kouri plédé maché anba solèy-péyi/
névièm boulay krazé... (222)**

Ce passage est le premier événement où le peuple prend son destin en main et décide de changer la situation d'injustice qui les zombifie. Ce dernier combat avant l'ultime bataille est l'étape nécessaire qui permet au peuple de se joindre ensemble pour lutter contre un mal identifié et pour atteindre un but commun, la justice, l'égalité, la liberté.

2. Les Affres d'un défi

En contraste, dans *Les Affres d'un défi*, le développement du peuple, dans la voix du monologue, n'est pas celui de la prise de conscience car ce peuple n'est pas aveugle à sa situation, mais celui du calcul, de l'attente du temps propice de l'action, de la révolution. L'image par excellence de l'attentisme, de la prudence dominera l'énoncé et le discours de la voix du monologue dans cette œuvre. Toute une imagerie, un réseau symbolique du rêve sera aussi développé pour montrer, dans

un premier temps, la connaissance du peuple de sa situation désavantageuse et dans un deuxième temps, la résolution et la persévérance du peuple à accomplir et à atteindre son espoir, son rêve.

Dans cette œuvre, il y a plusieurs prolepses qui annoncent le résultat final, le coup d'état du peuple. Mais c'est seulement avec prudence et agilité que le peuple pourra atteindre le but.

Guerre à fond de nerfs surchauffés où mûrissent les fruits de la folie. Les cœurs trop sensibles ne se risquent pas dans le tourbillon de la violence / les faibles ne devraient pas s'engager / Choc éblouissant / Grimace des visages enlaidis par la surexcitation démoniaque / Dominant les hurlements et les trépignements de la foule en crise, nous abordons avec prudence les terrains piégés. [...] Par des étages de nuages gris, la tempête prépare un coup d'état dans le ramassage des vents au-dessus de la mer chauffée à blanc (11).

Dans ce passage on voit que le peuple se prépare pour une guerre, un affrontement avec les oppresseurs. Le peuple s'assure de la capacité et de la force de chacun des combattants en séparant les faibles des forts. Le peuple avance prudemment vers le terrain de bataille. Parallèlement la nature se prépare au combat aussi, les nuages se rassemblent avant le moment déclencheur, la tempête. Ce passage illustre la minutie avec laquelle le peuple se prépare au combat.

L'image récurrente de la nature qui reflète les humeurs, les actions du peuple accentue cet aspect de prudence et de préparation.

**Imprécations jaillies de la bouche d'un vieillard
impotent. / Ciel balaféré de déchirures pourpres. / Nous
retenons notre souffle en traversant le pont fragile du
silence. / Le combat recommence [...] / Flambage. / Au
bout du voyage, repartir en sens inverse à travers un
enchevêtrement de couteaux et de jambes couvertes
(117-8).**

Attentif aux signes de la nature, au changement des vents avertisseurs, le peuple se méfie du danger de l'inconnu. Nous voyons dans ce passage que le ciel, strié comme une peau ornée des éraflures rouges de l'oppression, représente le corps du peuple s'il décide de traverser ce pont qui le mènera à des douleurs supplémentaires. Comme le reste de la nature dans cette œuvre, le ciel est un signe prémonitoire qui annonce le futur. Le rôle du symbolisme de la nature dans *Les Affres d'un défi* est notamment d'annoncer un événement futur et de refléter les humeurs et les actions du peuple de sorte que le peuple prudent puisse connaître le temps propice de la tempête, la révolution naturelle, la révolution du peuple.

**nous savourons le nectar de nos folies dans les
végétations terminales du miroir prophétique [...] dans
l'été vif la révision des pluies mûres l'éparpillement de
l'amour à manteau d'ombre / nous habitons nos paroles
/ hors des masques le travail patient des insectes / nous
déchiffrons les signes de la forêt et le ballet des paysages
sonores [...] (183-4)**

Au moment où le monstre idiot cherche une arme tranchante pour découper la chair utopique d'une proie fugace, l'instant n'est plus. Attentifs à l'espace dans lequel s'insère le temps, nous changeons sans cesse de place. [...] Ecllosion de foudre. Le ciel débonde. [...] Tours et détours pour l'accouplement dans les ténèbres. Danse et contredanse. (184-5)

Paysans, attachés à leur terre, ils suivent le cycle et le rythme naturel pour trouver l'heure opportune de la révolution.

3. Conclusion

Dans ces conditions, chaque œuvre a une philosophie déclencheuse qui prédestine un différent développement des voix du monologue. Ainsi, les voix du monologue dans *Dézaï* illustreront le processus d'identification, de prise de conscience du peuple et son évolution à une prise de position qui sera conséquemment suivie d'une action précise, la révolution. Dans *Les Affres d'un défi* les voix du monologue, au contraire, présenteront les pensées du peuple, leurs préparations à la révolution, en somme, leur philosophie d'attentisme. Le monologue, lieu de contexture du message central des textes est conséquemment développé différemment dans les deux textes. Le rôle des deux monologues est d'un niveau semblable, car il imbrique et accentue les philosophies instigatrices des textes. Par ailleurs, au deuxième niveau, chaque monologue a un rôle distinct. Le monologue dans *Dézaï* présente la philosophie de la résignation et le monologue dans *Les Affres d'un défi* propose l'attentisme et la prudence comme meilleure solution au problème de la zombification, de l'esclavage. Nous pouvons alors déclarer que ces deux rôles opposés des monologues s'inscrivent à l'intérieur de deux romans différents dont le contexte similaire permet à l'auteur de démontrer les deux côtés d'un même cas.

C'est pour cela que l'histoire du vécu de Rita chez Gédéon sera plus importante dans *Dézafi*. Mais comme il était inévitable que Gédéon meure, de la même manière, il est nécessaire que la révolution emporte sur la résignation dans les deux œuvres.

B. La création lexicale

Comme tout grand auteur, Franketienne manipule la langue pour présenter poétiquement et avec originalité l'intrigue de son récit. Dans la littérature française moderne certains auteurs, tels que Marie Darrieussecq, ont non seulement eu recours à de nouvelles illustrations et à des métaphores colorées, tout en les ancrant dans une philosophie idéologique, mais certains, tel que Raymond Queneau, ont osé créer de nouveaux mots. Ils ont transformé la graphie de certains mots en les juxtaposant avec d'autres pour créer une nouvelle locution. Louis Guilbert dans son livre, *La créativité lexicale*, explique cette transformation morpho-phonologique.

La mutation graphique est la seule manifestation de la création. Cette situation se présente quand une séquence syntagmatique formée d'une succession de mots séparés est réunie en un segment graphique unique. La division en mots n'apparaît pas dans la prononciation du syntagme si bien que la réunion des éléments constitutants en un tout cohérent ne s'accompagne pas de transformation phonétique [...] Ce procédé a été cultivé particulièrement par R. Queneau qui l'a appelé 'coagulation phonétique' (ex. :filovan « file-au-vent » pour désigner l'automobile) (63).

Dans *Dézaï*, Franketienne invente plusieurs coagulations phonétiques surtout à la fin du roman, dans le passage où les zombis trouvent les instruments de torture. Dans ce passage, Franketienne énumère tous les outils qu'utilisent les zombificateurs, les tortionnaires pour affaiblir et subjuguer leurs prisonniers, leurs esclaves. Si, comme disent tant de critiques de Franketienne, *Les Affres d'un défi* est réellement la traduction française de *Dézaï*, les néologismes morpho-phonologiques qui s'y trouvent devraient être calqués comme plusieurs des passages trouvés dans ce roman. Par contre la stratégie linguistique utilisée dans *Les Affres d'un défi* dans le passage parallèle n'est pas la même que le premier roman. En créole, Franketienne juxtapose un mot central à plusieurs autres. Ce mot principal est séparé des autres par un trait d'union. En français, le mot central traduit est suivi de propositions. Examinons quelques exemples d'équivalents français et créole.

CRÉOLE	FRANÇAIS
Rigouèz-lachévin (300)	Des rigoises aux tresses brûlantes propres à provoquer d'un seul coup l'enflure des veines, la dilatation des artères sous la peau et le déraillement du système circulatoire chez la victime (219)
Ponya-tanpésinyinboulé (300)	Des poignards dont la pénétration dans la chair entraîne d'irréparables dégâts, des blessures en fleurs, une intense hémorragie, des plaies incurables, une fausse cicatrisation et un champignonement cancéreux (219)
Chinn-tayéjarèt (300)	Des chaines aux maillons tranchants qui non seulement mutilent les jarrets et les pieds mais encore déclenchent la paralysie des membres inférieurs (219)
Graj-kòchérouji (300)	Des râpes pour écorcher et limer les os (219)
Pinso-vitriyòl (300)	Des pinceaux imbibés de vitriol servant à badigeonner le crâne après chaque rasage (219)
Bòk-lavmanbouziyèt (300)	Des bocks et des canules pour les injections au lait de bousillette (219)

A la surface, nous nous apercevons qu'indépendamment ces néologismes créoles et ces propositions françaises sont identiques, de comparables traductions. Le texte français, par ses propositions, complète le sens des néologismes créoles. Pourtant lorsque nous insérons ces coagulations phonétiques et ces propositions dans leurs œuvres respectives, nous

nous rendons compte que les deux passages ne sont ni comparables, ni identiques.

Le passage créole est présenté sans un texte cadre, des phrases ou propositions qui avertissent le lecteur du contenu du passage, une énumération détaillée d'instruments de torture. Ce qui précède ce texte est une allusion, une illustration métaphorique : le vent qui change de direction. « Van chanjé plimay, dansé kali-nda, janbé ray, brasé rin, dépi anro mòn jouk sou lanmè » (299). Le vent, le premier signe de l'orage est, ici, dans ce texte, une prolepse. Cette instabilité atmosphérique illustre et anticipe le déséquilibre, la turbulence dans la cour et le hounfor de Saintil car « lakou Sintil tèt anba » (299). Cependant le texte français est bien encadré. Expliquant la motivation des zombis, leur rage, leur haine et leur pulsion vindicative de revanche, Franketienne présente au lecteur un raisonnement pour la destruction totale de ces outils qu'il énumère.

Revivifiés par le sel, les anciens zombis, devenus des bois-nouveaux, emportés par la rage vengeresse, s'agitent, détruisent, fouillent, bouleversent de fond en comble l'habitation de Saintil. Bousculades. Renversement des murs de l'enfer. Le feu se propage à travers les champs. [...] Couleurs enivrantes de l'incendie. Voix chargées de douleurs, pleines de violences. D'antiques rêves s'embrasent, venus du fond de l'âme. Le vent râle à travers des jaillissements de flammes. Exaspérés par le souvenir des misères et des souffrances endurées pendant de longues années sur les terres de Saintil, les bois-nouveaux bondissent dans la cour, défoncent les portes, arrachent les fenêtres de la chambre où sont accumulés d'innombrables instruments de torture et une infinité d'accessoires au

moyen desquels les tortionnaires assouvissaient leurs désirs de cruautés : ... (218)

Cette introduction dans le texte français de l'énumération des objets de torture ajoute beaucoup de sens au passage. Premièrement, l'énumération est justifiée, ainsi que la destruction de ces outils maléfiques. Deuxièmement, cette introduction fournit la justification de l'existence de ces instruments, leur rôle global. Ils sont présents dans une chambre du hounfor pour remplir, satisfaire et apaiser le désir des tortionnaires, leur soif pour la sauvagerie, la cruauté, la brutalité. Mais surtout ce passage introducteur décrit l'état d'esprit des bois-nouveaux, la violence intérieure longtemps assujettie et opprimée qui est éjectée aussitôt que les zombis se métamorphosent. La projection de cette force violente est particulièrement illustrée par l'image du feu. Ce n'est plus l'image du vent, le précurseur de l'orage, qui annonce et illustre le vacarme et le bouleversement dont les bois-nouveaux seront la cause. C'est l'image de l'incendie qui détruit tout qui est sur son passage. Ce n'est pas seulement la destruction qui est importante mais le jaillissement et la propagation de la flamme, du feu. Ce n'est pas un problème local, mais une agitation qui se répand rapidement. Les rêves qui étaient jadis un espoir personnel et inédit deviennent, avec cet incendie, un désir et une assurance concrète, accomplie et surtout universelle. Cette introduction au passage français donne un contexte cadre et spécifique à l'énumération des instruments.

Etant donné l'étendue de cette introduction, il est nécessaire que l'auteur, non seulement énumère les outils mais décrive leurs emplois et effets sur le corps humain. De cette manière, le quoi, le comment et le pourquoi de chaque outil sera expliqué tout comme le quoi, le comment et le pourquoi de la torture et de la rage des bois-nouveaux qui ont été présentés au lecteur. Pour cela, il est impossible pour Franketienne d'avoir recours à des néologismes morpho-phonologiques car ceux-ci ne fournissent pas toutes les informations nécessaires.

Critiquant *Dézafi* et le rôle du créole dans la littérature antillaise, Raphaël Confiand fait ressortir la différence essentielle entre les deux œuvres, l'aspect central, le sens ajouté de *Les Affres d'un défi*, l'universalité de la zombification :

Sa traduction en français par l'auteur lui-même, sous le titre *Les Affres d'un défi*, montre de manière irréfutable que ce texte pourrait évoquer n'importe quelle situation de zombification de par le monde. *Dézafi* est haïtien parce qu'il est rédigé en créole, pas parce qu'on y sent, qu'on y palpe, qu'on y voit la concrétude haïtienne (174).

Ce que Confiand ne perçoit pas dans son analyse comparative de ces deux œuvres est l'élargissement du sens et du contexte de la zombification dans l'œuvre française de Franketienne. C'est plutôt *Les Affres d'un défi* qui pourrait être considérée comme une œuvre mondiale grâce à son illustration globale et internationale de la situation de servitude des pauvres et des opprimés. Le passage sur l'énumération

des outils de torture est un excellent exemple qui illustre ce qui distancie et ce qui caractérise les œuvres. En prenant le cas de certains des six néologismes mentionnés plus tôt, nous identifierons les différences fondamentales entre les deux passages.

Les néologismes créoles définissent et attribuent un rôle spécifique à chaque outil. Malgré cela, la description en créole de ces outils ne fournit par une image claire de l'objet. La « rigouèz-lachévin » , une rigoise enflant les veines, n'illustre que l'image d'un instrument avec lequel des coups sont infligés à des victimes et l'image des veines qui grossissent sous l'effet de ces coups. Le « ponya-tanpésinyinboulé », un poignard- étampant, saignant et brûlant, pourrait être n'importe quelle sorte de poignard qui entraîne soit une marque permanente comme une étampe, une coulée de sang ou un effet de brûlure. Quels sont les rôles spécifiques de ces deux objets d'après les néologismes créoles : l'enflure des veines de la rigoise et la brûlure, le saignement ou l'étampage du poignard. Rôle spécifique mais illustration ambiguë de chaque instrument, l'auteur ne dévoile pas au lecteur les réelles raisons d'usage de chaque instrument. Franketienne, avec ces néologismes créoles, peint une image mais ne la termine pas, il la quitte inachevée et permet au lecteur d'imaginer les multiples aspects inédits de ces outils.

Au contraire, le texte français est illustré avec toutes ses nuances, l'image est aussi spécifique que l'attribution des rôles d'usage des outils.

La rigoise n'a pas pour seule cause l'enflure des veines ni n'est-elle seulement un outil indéfini avec lequel sont infligés des corrections corporelles. C'est un instrument à lanières tressées et brûlantes qui provoque « d'un seul coup l'enflure des veines, la dilatation des artères sous la peau et le dérangement du système circulatoire » (219). L'effet de cet instrument est interne autant qu'il est superficiel. Pareillement, les conséquences de l'usage du poignard- étampant, saignant et brûlant sont décrites explicitement dans le texte français :

des poignards dont la pénétration dans la chair entraîne d'irréparables dégâts, des blessures en fleurs, une intense hémorragie, des plaies incurables, une fausse cicatrisation et un champignonnement cancéreux (219).

Il n'y a pas de doute ici sur les marques physiques que laissent ces outils, cette sorte de poignards. Dans *Les Affres d'un défi*, l'image ainsi que le rôle des instruments de tortures sont définis avec de multiples détails contrairement à l'illustration de ceux-ci dans *Dézaï*.

Mais on doit se poser la question de l'importance de ces détails ajoutés dans le texte français et du pourquoi. En somme, qu'ajoutent ces détails au texte français ? Le lecteur se rend compte, en lisant les résultats de l'usage de ces outils et de la majorité des autres cités dans le passage que ces conséquences sont aussi brutales sur le rouage interne du corps qu'ils sont sur la peau. Les systèmes externes et internes corporels sont éprouvés et violentés. Ceci démontre les deux niveaux des

conséquences de la torture, de la servitude, de la zombification. Non seulement, sur la surface, la torture ne concerne que la victime, mais, en profondeur, cet abus de pouvoir et l'humiliation des opprimés est un problème général, d'une société entière. Tout comme la « chinn-tayéjarèt » la torture déclenche « la paralysie des membres inférieurs », des gens de la classe ouvrière, de la classe pauvre. En se préoccupant du problème singulier de la zombification en Haïti, Franketienne raffine son discours d'injustice sociale et de revendication des droits humains en dénonçant au plan universel la problématique de l'asservissement des classes sociales par la classe dominante. Le texte français, en présentant les douleurs et les tribulations et malheurs qu'entraîne l'usage de ces outils, fait allusion aux épreuves physiques de tortures que subit tout être opprimé. Les tribulations qu'ont subies les zombis ne sont pas seulement des conséquences d'un mauvais sort jeté ou d'un tour de magie, ce sont des actions réelles que n'importe quel être peut subir. Pendant l'esclavage ou même plus récemment, pendant la deuxième guerre mondiale, les ouvriers étaient marqués, comme du bétail, n'est-ce pas le poignard dont parle Franketienne. Les esclaves insoumis ou qui essayaient de se sauver étaient punis pour leur désobéissance, leur désir d'être libres, tout comme ces zombis : « des tenailles réservées spécialement à la castration des insoumis » [...] « des égoïnes pour scier les jambes des zombis soupçonnés de tentative d'évasion » (219). Ces images ambiguës produites par les néologismes

morpho-phonologiques créoles sont clarifiées par les explications du texte français. Cette clarification resserre la distance qui sépare le lecteur des événements décrits dans ce passage, dans l'œuvre. Les souffrances de ces zombis transcendent le niveau abstrait pour s'instaurer dans le niveau concret et réel.

Les Affres d'un défi est un texte mondial, universel dans lequel Franketienne essaye de donner une réponse concrète à la question philosophique de la servitude, de l'esclavage moderne. Il a recours à une image typiquement haïtienne de la zombification et donc utilise comme microcosme Haïti dans son roman. Cette préoccupation universelle est explorée par les élaborations du texte source, *Dézafi*. Par conséquent le texte français aura des images plus universelles, des allusions plus mondiales que le texte créole. Ainsi, dans le passage sur l'énumération des outils de torture, Franketienne ne calquera pas sa stratégie littéraire et linguistique de néologismes morpho-phonologiques pour présenter ces multiples instruments mais aura recours à des propositions, des syntagmes nominaux où il fera des allusions précises aux tortures répétées dans l'histoire mondiale.

V. Une métaphore filée : la perte de la femme enceinte

Analysant le rôle de certains aspects de la structure de surface, examinons maintenant une des multiples métaphores filées, la perte. Dans les deux textes de Franketienne, nous retrouvons une image de la femme enceinte qui ne peut pas accoucher, qui crie constamment. A la fin des textes, lors de la fusion des bois-nouveaux et du peuple, Gaston, à son retour à Bois-Neuf, s'exclame :

Kòmatimòlmèk ! Bouanèf ap kasélèzo! Kajou-a trò rèk, mouin p-ap ka si-yé-li. Minm plim sou do pitit-la pa pou mouin. Pito m-al démélé gèt-mouin laba (309).

Coup manman la foudre tombée du ciel ! Quel miracle ! Bois-Neuf vient de rompre la poche des eaux par un jeu de coups de griffes. L'accouchement a déjà commencé sans moi. Et l'enfant qui va naître ne portera rien qui soit la germination de mes semences. Pas un signe. Pas même un poil. Mieux vaut que je foute le camp. Mieux vaut que j'aie me démerder ailleurs (225).

Dans ces exclamations, Gaston décide de ne pas s'associer au peuple ou même de vivre à Bois-Neuf parce que l'enfant qui vient de naître n'est pas le sien. Sachant qu'aucun des personnages n'est enceinte le lecteur doit se poser la question, de savoir qui est cet enfant vient de naître. Quelle est la signification de cette déclaration ferme mais énigmatique de

Gaston ? Pour répondre à ces questions, il faut analyser la métaphore de la femme enceinte, de la perdition.

A. La perdition : définition

Dans la culture populaire, paysanne haïtienne, une femme peut être enceinte pour plus que neuf mois. Elle peut porter un enfant pour des années. Cette croyance est nommée la perdition. Murray a étudié ce phénomène culturel dans son article « Women in Perdition : Ritual Fertility Control in Haïti ». Il explique qu'une femme peut tomber dans cette situation, la perdition, si quelqu'un, soit ses parents défunts qui n'ont pas été bien vénérés soit un loulou, « malevolent beings who during the day are members of the community, neighbors, or even relatives, but who at night turn into animals of different sort and wander about sucking the blood of newborn or unborn infants », lui envoie un mauvais sort. La femme, alors, recommence à avoir ses pertes de sang mensuelles malgré le fait qu'elle soit enceinte.

The fundamental characteristic of all cases of perdition is the presence of an unborn child trapped in the womb, a child that « can't be born » (*pa ka fèt*). The woman has become pregnant, but one of the several possible forces has overwhelmed the child in the womb and arrested its development. [...] The condition arises because the mother's blood is stolen away from the fetus in her womb (Murray, 61).

La croyance explique que le sang qui est enlevé du fœtus est la matière nutritive de l'enfant. N'ayant aucune nutrition, le processus de développement est arrêté et conséquemment renversé. L'enfant redevient une petite boule de sang et reste implanté dans la matrice de la mère. Cette boule de sang ne sera jamais avortée, dans une fausse couche, mais se développera en un enfant lorsque la mère sera guérie, lorsque le sang sera rendu au fœtus. Pour guérir une femme de la perte, il faut qu'elle visite un « doctè fèy », souvent un houngan ou une sage femme. Seul le houngan, prêtre du vaudou, peut lui dévoiler la raison pour laquelle elle est en perte. Si c'est pour une raison spirituelle, surnaturelle, tel qu'un sort envoyé, il lui donnera ou lui expliquera les démarches qu'elle devra suivre pour être guérie. Si c'est pour une raison physique, qui est un cas rare, la femme sage la guérira, soit avec des médicaments ou avec des massages ou une combinaison des deux. Dans n'importe quel cas, la femme restera enceinte pour une longue période de temps jusqu'à ce qu'elle trouve la raison de sa perte et la résolve.

B. La perte dans *Dézafi* et dans *Les Affres d'un défi*

S'inspirant de cette croyance paysanne haïtienne, Franketienne l'utilise comme métaphore pour porter un message d'attente et d'espoir. A travers les textes on retrouve plus d'une quinzaine de citations, dans chaque texte, qui décrivent des cris ou une voix lointaine d'une femme

enceinte. Au commencement des textes, l'auteur ne nous précise pas que les cris proviennent d'une femme enceinte. Mais ce cri est un appel qui touche le « nous » du texte profondément et qui l'avertit.

Au milieu de la nuit, des cris déchirants nous vrillent le tympan, nous dardent la cervelle. La peur aux tripes, nous tressaillons jusqu'aux racines. [...] D'un bond, nous sautons hors du lit (3).

Lan mitan lannuit, youn kokinnchinn anmoué krévé zòrèy-nou, djagé sèvèl-nou. San-nou trésayi. [...] Nou kouri lèvé kanpé (13).

Dans ces citations, nous percevons, dès le commencement, que le peuple, le « nous » du texte, est atteint émotionnellement par ce cri et réagit par rapport à l'appel qu'émet la voix. Nous comprenons tout de suite que cette voix est, comme le cor de Roland, une annonce et un avertissement pour un groupe, ici, le peuple. Mais l'annonce de cette voix a des répercussions différentes dans chaque texte. Les associations et le message de cette voix de la femme, comme il sera expliqué plus tard, contiennent des implications distinctes et particulières dans chaque texte de Franketienne.

Etablissons premièrement d'où nous provient ce cri annonciateur. C'est la femme-pays qui, exprimant la douleur de l'accouchement, des contractions, proclame l'arrivée de l'enfant tant attendu. Tout comme

dans son œuvre *Kaselezo*, Franketienne utilise l'image de la femme-pays, enceinte depuis des siècles. Dans les œuvres examinées ici, la femme-pays est enceinte depuis plusieurs années; elle accouchera la progéniture de l'indépendance, de la liberté. La femme dans ces textes, *Kaselezo*, *Dézaï* et *Les Affres d'un défi*, représente le pays, qui attend la liberté de toutes les oppressions dont elle est assujettie. Tout au long des textes, *Dézaï* et *Les Affres d'un défi*, le peuple, « nous », court après cette voix, ces cris pour prendre l'enfant entre ces mains, pour se libérer de son sort.

Une femme dans les fers crie à tue-tête. Nous nous précipitons nu-pieds dans les bois. [...] L'enfant, que nous attendons, a le crâne engagé dans le col du bassin (86).

Youn fanm anba kòd pété rélé. Nou knouri janbé krazé rajé pié atè. [...] Pitit-nou lan pasay (129).

Ici nous voyons que les cris proviennent d'une femme enceinte dont la progéniture est celle du peuple qui attend impatiemment et qui se met à la course dès que la femme hurle.

Il faut préciser que dans les textes sous examen dans cette thèse, la femme, non seulement représente le pays, mais aussi le peuple. Elle avertit le peuple de l'arrivée de l'enfant, qui est le symbole de la liberté, et, en même temps, elle ressent l'impatience et la douleur du peuple opprimé.

A notre gorge, un fer brûlant. Et, du fond de nos poitrines, jaillissent des cris perçants. Toutes les nuits, du crépuscule à l'aurore, nous ressentons les dents et les javelots de la douleur. [...] Soudain, la violence femelle aiguise les sels de la nuit (114).

Fècho lan gagann-nou pou rèl piké sòti. Doulè lansé-nou lannuit (165).

Ces passages démontrent que la femme représente le peuple, car elle est incluse dans le « nous » du peuple qui parle, elle prend la parole pour dénoncer les douleurs, la brutalité qu'elle subit sous le joug de l'opresseur.

Maintenant que nous savons que ces cris, cette voix entendue par le peuple, proviennent de la femme-pays ou la femme-peuple, une femme enceinte, il y a des allusions particulières à chaque œuvre qui illustrent et associent ces cris. Dans *Les Affres d'un défi*, il y a un accent sur le rapprochement de la femme au peuple, l'image de la femme-peuple et l'image de la grossesse, de l'accouchement comme une longue route, un voyage. Par contre, dans *Dézafi*, l'image de la femme enceinte en perdition souligne la métaphore de la zombification et rapproche l'image de la femme à celle de la nature.

1. *Les Affres d'un défi* : la femme-peuple et la longue route de la grossesse

Les Affres d'un défi, œuvre plus globale, moins centrée sur la culture haïtienne que *Dézafi*, met côte à côte l'image de la femme enceinte et celle du peuple. La femme n'est donc pas seulement une

illustration distanciée qui appelle et avertit le peuple mais elle est aussi rapprochée par sa fusion avec le peuple. Ceci est évident dans ce texte lorsque la femme prend la parole au nom du peuple dans les monologues comme nous l'avons montré dans les passages précédents. Le peuple ne fait pas simplement référence à elle lorsqu'il parle mais elle prend la parole et position pour l'idéologie et la philosophie de l'attentisme. Nous voyons que la femme n'est pas seule. Il y a plusieurs cris de femmes, comme il y a plusieurs femmes qui hurlent sous le poids de la douleur. Dans le texte créole, nous remarquons que cet accent de l'appartenance de la femme, des femmes, est aussi prononcé que dans le roman français. Le passage qui déclare la fraternité des femmes n'est pas inclus dans le roman créole. « *Fleurs mutilées sous la ruée des sabots. Clameurs d'animaux sauvages. Cris de femmes suppliciées. Effusion de sang* » (175). Dans ce passage, Franketienne souligne que les femmes, comme le peuple, sont torturées par les oppresseurs, ces « *animaux sauvages* », ces « *charmeurs de serpents et les prestidigitateurs* » qui poursuivent et persécutent les femmes, les enfants, le peuple en son entier (175). Mais il semble qu'il n'est pas nécessaire de mettre cet accent dans le roman créole, car la femme-pays, femme-peuple, porteuse de la lumière, de la liberté fait intégralement partie du peuple. Elle n'est pas une simple image littéraire, elle est le peuple.

Plus tard dans les romans, les cris sont entendus, hurlés encore.
 Dans le texte français, il y a une distinction entre la femme et le peuple.
 C'est la femme qui pousse le cri.

Ils peuvent ériger les murailles les plus hautes : nos rêves
 enjambent tous les obstacles, franchissent toutes les
 distances, s'élèvent au-dessus des remparts. A chaque
 battement d'ailes, les femmes poussent des cris déchirants.
 Qui sont les véritables auteurs du mal majeur? (181)

La femme, persécutée pour ses idées, ses rêves, les désirs du peuple, doit
 pousser un cri pour éloigner le mal d'elle. Malgré cette distinction entre
 le peuple et la femme, leur rôle, celui qui entend le cri et celle qui le
 pousse, les deux font partie d'un même tout. Le même passage créole
 n'attribue pas des rôles distincts aux femmes et aux hommes. Ils rêvent
 et désirent ensemble et ils hurlent lors du danger en unisson.

Yo mèt lévé miray, rèv-nou janbé disèt longè, disèt rotè.

Rèv-nou gin zèl.

Nou pousé youn rèl anmoué

Lonbray frizé graté

Lavoua viré

Kilès ki manjé pitit tig?

Asièt chaviré

Kilès ki manjé poua? (230)

Certes, ce passage rapproche la femme au peuple, elle y est assimilée, intégrée. Il n'y a plus de distinctions entre la femme-pays, la femme-peuple et le peuple. Par contre, le texte français continue à insister sur la métaphore filée de la perte, de la femme-pays, femme-peuple, car le cri des femmes fait allusion au cri que la femme pousse lors de l'accouchement, le cri annonciateur de l'arrivée de la liberté.

Franketienne a plus excessivement recours à la métaphore de la perte dans *Les Affres d'un défi* en donnant un rôle particulier à la femme, celle du cri. Par contre, nous verrons que le cri aura aussi un rôle particulier dans *Dézafi* : il annoncera non seulement l'arrivée de la liberté, mais aussi il rassemblera et appellera le peuple à s'associer et à s'organiser pour prendre conscience de sa situation et prendre position pour une révolution sociale. Donc, le rôle de la femme qui crie fait allusion à la grossesse prolongée, à la situation de la perte, mais rapproche le supplice de la femme aux douleurs du peuple opprimé.

Non seulement la femme prend-elle la parole au nom du peuple, mais elle est persécutée autant que le peuple, comme nous l'avons indiqué. Parce qu'elle porte la source de la liberté dans son sein, les oppresseurs lui enlèvent son enfant et le tuent. Tout comme aux zombis à qui on interdit d'avoir le sel de la vie, ni le peuple ni la femme n'auront leur sel, l'enfant tant attendu. « *Une horde de voraces ont assailli la femme enceinte que nous recherchions : ils l'ont éventrée et ils ont arraché*

l'enfant de ses entrailles » (163). Faisant allusion à la perdition, Franketienne accuse l'Histoire, l'indépendance de 1804, qui n'a jamais donné la liberté aux Haïtiens, le fœtus de la liberté qui n'a jamais eu la chance de développer et de naître. L'histoire, l'esclavage répété, changé, manipulé au fil des années, a persécuté la femme-pays en l'empêchant d'accoucher son enfant.

nous découvrons l'irritation morbide des muqueuses d'un vagin dilaté outre mesure bavant, écumant, la bête bavarde sous le vif éclairage d'un projecteur. [...] à la fin de l'intervention chirurgicale, le médecin l'air abattu laisse tomber d'une voix brouillée le diagnostic du doute, de la surprise, du désespoir, du coup de massue, de la mort étalée sur plusieurs générations, la bouleversante hypothèse des erreurs et des dettes collectives basée sur l'inéluctable revanche de l'Histoire: si l'animal offert en holocauste est inhumé les quatre pattes en l'air c'est-à-dire sur le dos, la femme dont nous percevons souvent la voix ne pourra pas enfanter de sitôt, elle vivra persécutée par de puissants ennemis étrangers, méprisée, humiliée au sein de sa propre famille, mais tout le village en subira la malédiction pendant longtemps tant que persisteront le mythe et ses traumatismes jusqu'au jour où conscience sera prise de l'inutilité du sacrifice de la bête avec la certitude de notre sang suffit à rendre viable toute naissance hors des chemins de la servitude, de l'égoïsme, de la folie, loin du pourrissement des eaux sacrificielles (190-1).

L'Histoire peut empêcher la femme-pays d'accoucher la liberté mais le sang du peuple est le remède, la force qui lui permettra de se délivrer de toute oppression. Ce passage renforce le rapport entre la femme et le peuple. Les douleurs de la femme sont ressenties par le peuple, sont celles du peuple. D'ailleurs, ce passage a pour message que le peuple

doit être prêt à se donner pour gagner la victoire, la liberté. Le peuple doit prendre conscience de sa situation et doit par conséquent, agir pour la changer.

En somme, Franketienne, dans ce passage, met en relief l'image de la grossesse prolongée de la femme-peuple et le partage des « malédiction », de la persécution, des douleurs entre le peuple et la femme. Contrairement à l'habitude où la bête est l'image du persécuteur qui torture et qui opprime le peuple, dans ce passage c'est la femme qui est illustrée comme une bête. Animal sacrificatoire, la femme sera donnée dans un rituel, pour retirer, annuler la malédiction qui contraint le peuple dans cette situation opprimante. Ce passage n'existe pas dans le roman créole. Encore une fois, comme le passage présenté plus tôt, il n'est pas nécessaire que l'auteur inclut ce passage dans *Dézafi* car les supplices de la femme et du peuple sont liés dans la culture et la littérature haïtienne. D'ailleurs, dans *Dézafi*, les aspects importants de la femme en perdition ne sont pas son supplice commun au peuple et la prise de position de ce dernier mais un appel à cette prise de conscience du peuple. Ce passage présente un peuple qui est conscient de sa situation de servitude mais qui ne suit pas les bonnes démarches pour s'en libérer. Ce peuple est pris en otage par un « mythe et ses traumatismes » qui l'empêche de voir clair et de prendre de bonnes décisions. Dans *Dézafi*, le peuple dont il est question est aveuglé par sa

situation qu'il ne peut même pas reconnaître. Il est dans une situation qui a le pouvoir de l'ensommeiller; il a donc besoin de ce cri, de ce réveil pour le déboussoler de cette situation endormante. Alors, avec ce passage particulier à *Les Affres d'un défi*, l'auteur manipule l'image de la femme en perdition pour insister sur le rapprochement de la femme au peuple, illustrant que les deux groupes, malgré leurs rôles distincts font partie d'un seul groupe persécuté dont les actions de l'un a des répercussions sur l'autre.

Le passage cité ci haut présente un autre aspect important de la métaphore de la femme-peuple, en perdition, celle de la grossesse attendue et soutenue comme une longue route. Il y a plusieurs citations dans les œuvres où le peuple trace un « vèvè » ou une autre marque particulière au long de la route pour ceux qui le suivent. Sinon, d'autres passages récurrents présentent le chemin comme une danse où le peuple ne sait pas comment y entrer, « sur quel pied entrer dans la danse » (7). Le peuple cherche sa route, depuis longtemps.

Égarés à l'entrecroisement des chemins, nous peinons à la recherche de notre route. [...] Nous allons éparpillés, à reculons, dans des directions opposées. Où allons-nous? Quel est le but de notre voyage? (2)

Nou pèdi lan chémin kouazé. [...] Nou déplacé dégrinnin, dévan dèyè. Koté nou pralé? Ki bò nou vlé alé? (12)

Cette route difficile à trouver et à suivre pour le peuple est le chemin de la liberté, la quête d'une solution à sa situation. Comme nous l'avons

démontré, la femme enceinte est la femme-peuple. Alors, la route que le peuple recherche est égale à la durée de la grossesse de la femme car son enfant est l'image de la liberté. Le peuple, dont la mémoire est remplie de cauchemars, de misères des derniers siècles et dont la route est douloureuse et raboteuse, entreprend cette route avec force et amour, sans jamais se décourager.

Sous le choc imprévisible, s'allume à nos trousses un feu intense qui nous pousse à brûler les étapes. Vertigineuse accélération pour la récupération du temps perdu. Nous disons : que tombent toutes les barrières sous les sabots de la lumière!

Peinant par des sentiers raboteux et pierreux, nous ne reculons pas devant les embûches. Aucune lassitude ne parviendra à désamorcer notre ardeur (29).

Nou frapé djanm. Chòk panzou limin youn kokinnchinn difé d'yè maché-présé.

Nou di : pasay pou limiè! Chémin douk. Ròch graj. Min, nou pa rinka. Okinn fatig lan zo pa rivé brannin-nou (45).

Route périlleuse, ce passage où l'histoire de la grossesse douloureuse est présentée, il est décrit que cette route qu'entreprend le peuple a fait que « la mort est étalée sur plusieurs générations » (190). Cette grossesse, maintenant, a un aspect temporel qui est développé sur plusieurs décennies. Mais, il y a l'espoir que le peuple prendra le bon chemin et qu'il sera délivré de son sort.

Suivant la théorie spiraliste de la non-linéarité d'un texte et de la multiplicité de l'action, l'enfant né prend la parole et associe son développement dans les entrailles de sa mère à une longue route : « *Nous venons tout juste de naître. Pourtant, nous sommes en route depuis longtemps* » (157) « *Nou fèk sòti lan vant. Poutan, nou lan rout dépi lontan* » (199). Ce qui particularise cet aspect de la métaphore de la perdition à *Les Affres d'un défi* c'est l'autre côté de cette illustration de la prise de conscience et de la prise de position du peuple, la danse. La danse est égale à la route. Tout au long des œuvres, similairement à la quête de la bonne voie, du chemin qui mène à la liberté, le peuple essaye de savoir comment entrer dans la danse de liberté, d'égalité. A travers les œuvres, le peuple se pose la question, mais ne semble jamais réussir à trouver la clef de la réponse. Si ce n'était pas l'éveil des zombies et leur métamorphose qui a permis au peuple de trouver la clef et de commencer à danser avec les bois-nouveaux. Par contre, la femme-peuple enceinte, en perdition, à quelques instants de la rupture de la poche des eaux et à l'accouchement de la liberté, avant la métamorphose des zombies, commence à se réjouir en dansant. Elle a trouvé la réponse à sa quête. « *La femme en pleine ceinture, au risque d'une fausse couche, danse sur un rythme effréné dans la fosse ardente. Anxieux au bord des gouffres, nous anticipons sur la viabilité et le sexe de l'enfant* » (200). On ne trouve pas ce passage dans le texte créole. Etant donné que dans le roman français, le peuple a déjà pris conscience de sa situation, il est nécessaire

et logique pour qu'ils trouvent la bonne route. Ce passage est une prolepse, une « manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur » (Genette, 82). Cela annonce la prise de position du peuple, sa découverte du chemin recherché. Il rentrera dans le cercle de la danse, il commencera à se rebeller contre le système d'oppression. Il est impossible dans *Dézaï* que la femme en perdition danse car le peuple qu'elle avertit ne se rend pas compte de sa situation d'opprimé. D'ailleurs, elle ne pourrait pas danser car son rôle dans le texte créole est d'être l'avertisseuse du peuple et non le symbole du peuple. Par contre, dans *Les Affres d'un défi*, la grossesse de la femme-peuple en perdition est illustrée comme une longue route, un chemin ardu que le peuple doit trouver, suivre et achever avant qu'il trouve la liberté. La femme-peuple doit soutenir avec amour et patience sa grossesse dont la durée est excessive et accoucher l'enfant pour gagner sa liberté.

2. *Dézaï* : la zombification et la nature

Dézaï, de son côté, œuvre plus colorée par la culture haïtienne, donc moins explicitement élaborée, présente une facette unique et nouvelle à la métaphore de la femme en perdition. Franketienne a recours à la métaphore de la zombification pour présenter la situation du peuple et à l'image de la nature pour miroiter la situation émotionnelle et

mentale du peuple. Telle que mentionné déjà, dans *Dézafi*, le peuple qui narre doit être incité à prendre conscience de sa situation.

Franketienne présente dialectiquement la situation du peuple et celle des zombis pour montrer la similitude des deux. Le cri de la femme est un appel qui réveille le peuple qui dort. Dans *Dézafi*, la femme ne fait pas partie du peuple comme dans *Les Affres d'un défi*. Elle est une personne retirée de la communauté. C'est pourquoi, lorsqu'elle crie, qu'elle élève la voix, le peuple, le « nou » narrateur, l'entend, la recherche mais ne peut pas la trouver. Il n'y a aucun rapprochement entre la femme, sa voix et le peuple. De telle sorte que son cri porte le rôle d'avertisseur, de réveil, de révélateur. Dès le commencement, l'auteur distancie la voix du peuple.

Ant somèy-révèy nou pantan.

Nou tandé youn voua

Rélé-nou lan govi; nou pa réponn (62) .

*Entre le sommeil et l'instant du réveil, un sursaut d'émotion.
Nous entendons, venue de loin, une voix étouffée nous appeler
dans un govi. Nous n'y avons pas répondu (39).*

La voix de la femme, prenant la place du houngan, appelle le peuple mort, zombifié, dans un govi. Ce govi que Franketienne définit dans le glossaire, à la fin de *Les Affres d'un défi*, comme une « sorte de récipient en terre cuite recouvert d'un morceau de tissu, utilisé dans le culte

vaudou pour recueillir l'âme d'un disparu » (232) est le lieu de rencontre, de rapprochement entre cette femme-mambo, avec le peuple-zombi disparu. Dans le govi, pendant ce rituel vaudou, les mondes des vivants et des morts se rejoignent. Bien que ce passage se retrouve dans les deux œuvres, l'auteur portera un accent plus particulier à sur cet aspect d'appel des morts dans *Dézafi* que dans *Les Affres d'un défi*. Encore une fois, nous trouvons plusieurs passages où la voix réveille le peuple et l'incite à la chercher. « **youn voua raraboua révéyé-nou lannuit** » (175), « **Une voix grinçante nous a réveillés en pleine nuit** » (123). Ce qui particularise ces appels dans *Dézafi*, c'est le constant appel de la femme qui essaye d'avoir l'attention du peuple pour lui communiquer un message important, le conduire au droit chemin.

nou tandé youn voua fanm/ nou proché/ li filé (188).

Youn voua fanm rélé-nou. Youn min fè-nou sign. Choual-nou maré lòt bò dlo. Kijan pou nou janbé lavalas? (269).

La femme, de l'autre côté, séparée par la rivière en crue du peuple, appelle le peuple à traverser la rivière. Un obstacle, une épreuve dure à surmonter qu'est la traversée de cette rivière, mais c'est la seule route qui mène au but, à la liberté. Souvent, le cri de la femme est associé à une source conductrice qui mène le peuple, le « **dlo minnin** » (175). Il s'agit certes d'une allusion aux eaux de la poche qui doit se rompre pour que l'enfant de lumière puisse naître, afin que le peuple soit délivré. Les eaux qui séparent la femme en perdition du peuple zombifié, que ce soit

la rivière ou la poche des eaux, les divisent en deux groupes: les somnolents qui cherchent la route et les éveillés qui dirigent ceux-ci par leurs appels, leurs cris.

Enfoui et englouti dans la noirceur du sommeil, le peuple rêve de voir la lumière et de la capter. La métaphore de la femme en perdition souligne cet état d'aveuglement, et de lumière. L'enfant est la lumière du peuple, son développement dans le sein de sa mère est une torche, une lumière éloignée qui dirige les pas du peuple. Dans les deux œuvres, lors de l'enlèvement, l'arrachement de l'enfant dans le sein de la mère par les oppresseurs, le peuple attendant l'accouchement mais arrivé trop tard, au son de la voix de la femme, le lendemain, perçoit une lumière qui sort du nombril de la femme.

Nou présé gadé. Limè donnin lan plas lonbrit. Zèb nèf pousé (209).

Nous nous empressâmes de regarder, de palper la plaie. Une corne de lumière avait tôt bourgeonné à l'endroit du nombril, donnant lieu à de nouvelles pousses d'herbes sauvages (163).

Ces « nouvelles pousses d'herbes sauvages » ne sont que l'image du nouvel espoir, de la femme et du peuple que l'enfant, qu'ils attendent, arrivera. L'enfant lumière, dans les deux œuvres, est constamment une image présente.

Mais, dans les passages uniques à *Dézafi*, cette image de lumière du peuple est élaborée. La lumière du peuple n'est pas seulement l'enfant qui va naître, mais aussi leurs rêves, leurs désirs qui sont souvent piétinés par l'oppression dans laquelle ils vivent.

Nou déréfizé ni rèv chodé, ni rèv rabi. Pou kouapé lanmò, nou pran tan bay lavi tété. Vinn tèt-nou gonflé. Mémoua-nou vini anflé. Nou liyin limiè dévan glas; figi-nou kòmansé vlé pran koulè; kè-nou bat. Bòbèch lanp-la panché lan chémin rèv-nou pou nou pa dégringolé lan ravi-n anfalé. Mèch lanp-la plonjé binyin tranpé lan san-nou. Rasi-n lanp-la maré ak vinn latè. Lanp-la pa ka mouri; li déjà boujonnin pousé grinnin youn dékalion pitit (272).

Ici, nous voyons que pour le peuple la lumière est une illusion trouvée dans un miroir. Donc, ils ne peuvent pas la capter. Fruit de ses rêves, ce mirage que le peuple perçoit remplit sa mémoire, son esprit, nourrit la vie de l'espoir et tue la mort de l'oppression. Par contre, la lumière n'est pas seulement un mirage que le peuple imagine, c'est une lampe qui guide leurs actions, leurs paroles. Ce lampadaire qui dirige le peuple l'aidera à éviter les défaites, les ravines de terreurs. La flamme de la lampe brûlera éternellement, car ses souches, ses racines sont enfouies, enterrées dans le pays et sa mèche est imprégnée du sang du peuple. Comme toute végétation, cette lumière se multiplie au sein du peuple.

Dans *Les Affres d'un défi*, le passage cité plus tôt, où l'histoire et la grossesse sont rapprochés, explique que le sang du peuple est la solution

à son problème, à sa perte. Ici, ce passage créole, reprend l'importance du sang du peuple. Dans cette bataille contre l'oppression, le sang du peuple sera versé et arrosera la terre d'asservissements et de zombis pour que le peuple puisse récolter l'affranchissement et la liberté. Donc, dans ce passage de *Dézafi*, l'auteur insiste sur l'état d'aveuglement et le lieu de noirceur dans lequel le peuple vit en tant que zombis, mais précise, dans cette image de lumière, que ce peuple a un flambeau étincelant pour le guider sur le droit chemin jusqu'à l'indépendance. Cette lumière réside à l'intérieur de ses rêves, désirs et attentes. Cela relie la métaphore de la femme en perte à celle de la lumière sur plusieurs niveaux, car, non seulement elle porte la lumière dans ses entrailles, mais aussi, en tenant la lumière entre ses mains, elle guide le peuple à travers les difficultés et l'avertit de tout danger.

Un autre aspect, unique à *Dézafi*, par rapport à la perte de la femme, est l'association à la nature. Dans les deux œuvres, la nature a un rôle important, elle miroite les actions et sentiments du peuple et agit comme instrument de prémonition, de présage. La nature comme un pressentiment annonce un événement, un changement de situation. Le soleil, lumière de la liberté, est l'astre qui suit l'orage ou la tempête de la révolution. Le soleil, complice du peuple, est sa source de lumière, de connaissance, d'espoir.

Nous invoquons le soleil, notre allié, notre complice. Au moment de l'affrontement décisif dans les vastes savanes où s'entrechoquent avec fracas des cornes menaçantes, dans la bleue déchirure de l'espace où se répercute le cliquetis des armes, la terre soudain saigne dans un jaillissement de clartés (34).

Kòmsi té gin dizon ak solèy, moman kòn ap troké lan gran savann, latè sinyin, limè djayi. Nou frissonnin.

Jou lèvé

Bariè louvri (53-4).

Comme toute autre métaphore de la lumière dans ces romans, le soleil, dans *Dézafi* et *Les Affres d'un défi*, est un guide et une image de libération, qui se multiplie et se propage partout où il va. Soleil, mère de tous astres et toutes sources de lumière, se régénère et disperse sa flamme pour éclairer tout le monde.

Le soleil a pondue un œuf multicolore qui roule sans arrêt, sans se briser, dans la savane. Un œuf qui traverse les marécages, enjambe les portails, pirouette sur les trottoirs, tombe et rebondit sur le macadam des villes, se transforme en un immense ballon rouge et vert entouré d'une infinité d'autres ballons plus petits qui se meuvent dans tous les sens, voltigent vivement sur des tessons, tourbillonnent dans un espace piégé, une enceinte quadrillée de lames de rasoir et de catchapicas, puis défoncent les portes des maisons, pour se répandre en tous lieux, sans jamais crever (31).

Solèy ponn youn zé tout koulè ki tonbé roulé san krazé lan savann, binyin lan ma labou, janbé pòtay, pirouété sou trotoua, bat rébondi sou bréton lavil, tounin youn gro manman

bald rou-é-vèt ak youn dékalion pitit ki monté désann, vòltijé sou boukan difé, dansé sou ponyan, djayi sou zingilin, fè mayilò nan sal-razoua, dékrochté pòt kay, gayé toupatou, pa janm krévé (49).

Le pouvoir de la lumière, de la connaissance, de la liberté est élaboré dans ces passages. Malgré les difficultés et les multiples obstacles périlleux, une fois que le peuple a la lumière, il pourra les surmonter. L'œuf imite les actions du peuple en évitant, sautant par-dessus les pièges, les obstacles placés devant lui. Le soleil, comme l'œuf, représente aussi le peuple qui remplit ses devoirs pour atteindre et posséder ses désirs : vaincre contre l'ennemi, l'opresseur et l'oppression.

Dans *Dézafi*, ce n'est pas seulement le soleil qui imite et représente le peuple. Le ciel représente, en particulier, la femme enceinte. Lors de l'approche de l'arrivée de l'enfant, de la victoire contre la servitude, comme une mère qui est prête à accoucher, le ciel se fend pour déverser son eau. Donc, d'un côté la poche des eaux de la femme se rompt, le ciel, de l'autre côté, s'ouvre pour arroser la terre. L'orage annonce la venue du soleil, de la lumière.

Sièl kasélézo

Pitit-nou lan pasay (36).

Alors, le ciel, dont la poche des eaux se rompt « *kasélézo* », remplace la femme enceinte qui délivrera son enfant, la lumière du peuple. Tout au long du texte créole, cette expression, « *sièl kasélézo* » sera répétée plusieurs fois. A chaque reprise, elle annoncera la prise de conscience et de position du peuple et la proximité de la fin de l'oppression. Par exemple, au milieu d'une énumération des douleurs supportées par le peuple et des crimes commis envers lui, « *sièl kasélézo avan solèy kouché* » (31). L'énumération de ces crimes est la prise de conscience du peuple, de l'injustice qu'il doit endurer. Mais cette proposition, image de l'espoir du peuple, montre sa prise de position et son désir de se libérer, aussi tôt que possible, de cette situation injuste. Donc, non seulement la nature est-elle une boussole, un guide pour le peuple de *Dézafi*, mais elle est aussi un lieu où l'auteur peut présenter la réflexion des actions du pouvoir, c'est le miroir du peuple.

Franketienne, en présentant l'espoir du peuple, illustre cet état crucial pour la libération de celui-ci, par plusieurs aspects de cette métaphore filée, la perte de la femme. Maniant chaque langue, le français et le créole, différemment, il a pour recours certaines illustrations particulières qui peuvent s'ancrer dans chaque langue. Il serait difficile d'avoir l'image d'un ciel qui rompt sa poche d'eau en français, mais en créole, Franketienne utilise une tournure légère, un seul mot pour décrire ce phénomène, « *kasélézo* ». Il rapprochera ainsi le

rôle de la nature à ce processus de prise de conscience et de position du peuple, par conséquent, à la femme enceinte en perdition. Ayant, pour autant, un lectorat différent et un message qui présente plusieurs variations, il utilisera des images et des métaphores plus ou moins ancrées dans la culture haïtienne. C'est pourquoi l'image de la zombification, les allusions subtiles au vaudou se retrouveront dans *Dézafi* et non dans *Les Affres d'un défi*. Dans *Les Affres d'un défi*, d'un autre côté, il y aura l'image de la grossesse comme une longue route pour insister sur le rapprochement du peuple et de la femme, pour présenter le parallélisme de sa persécution et de ses douleurs.

VI. Conclusion

Il nous faut retenir, au terme de ce travail, des points saillants, des aspects intéressants qui ont permis de répondre à la problématique du rapport de ces deux œuvres de Franketienne. Nous devons explorer l'efficacité de notre démarche méthodologique, les nouvelles connaissances et conclusions présentées ainsi que les nouvelles perspectives de recherche qui ont été découvertes.

A. Démarche méthodologique

Au lieu de fonder nos hypothèses sur les déclarations des critiques, notamment la présomption que *Les Affres d'un défi* soit la traduction par l'auteur de *Dézafi* et donc d'avoir recours aux multiples

théories de la traduction, nous avons comparé ces œuvres d'un point de vue plus objectif, à partir de ses deux niveaux de structures. Nous avons amalgamé deux théories concurrentes pour démontrer la similitude des œuvres au niveau de la structure profonde. Ensuite, analysant la structure de surface, nous avons relevé plusieurs différences fondamentales entre ces œuvres.

Cette méthode pourrait certainement être améliorée. Elle appelait évidemment à relever plusieurs sèmes et sémèmes, les inscrivant à l'intérieur d'un réseau de sens profond sans repérer les différences ambiguës, nuancées. Certes il était nécessaire alors de suivre une démarche comparative thématique pour ceindre et palper ces déviations stylistiques. La faiblesse de notre approche est celle d'avoir ignoré les grandes différences entre les deux langues des textes, le français et le créole. Les notions syntaxiques, morphologiques auraient pu donner un point de vue, laisser entrevoir les raisons pour lesquelles Frankétienne a eu recours à certaines images, certains procédés littéraires et linguistiques. Il y a certes beaucoup d'études sur le créole, sa comparaison au français, mais pas assez sur les usages de plusieurs procédés linguistiques et surtout littéraires créoles. Aussi, connaissant les théories des spiralistes, nous aurions pu utiliser, par exemple, les théories linguistiques d'Umberto Eco, car elles ont inspiré certaines théories spiralistes, selon Frankétienne lui-même (Frankétienne, « Frankétienne à cœur ouvert », 6). De plus, la plus grande faiblesse de

notre méthodologie est celle de l'usage d'approches conventionnelles. Il serait important et nécessaire de trouver une nouvelle approche qui prendrait en compte ces théories spiralistes. Par contre, rappelons-nous que pour avoir bien abordé la problématique en question, il ne serait nécessaire que de choisir une des multiples approches, soit linguistiques ou littéraires, pour aboutir aux mêmes conclusions que celles où nous avons abouti.

B. Vérification des hypothèses

Nous avons comme hypothèse de travail que *Dézafi* et *Les Affres d'un défi* sont des œuvres parallèles mais uniques. Partant du principe que toute œuvre littéraire possède deux niveaux de structure et ayant recours aux théories narratives de E. Dorfman et de A.-J. Greimas, nous avons démontré, dans un premier temps, que les structures profondes des deux œuvres sont identiques. Les narrèmes, les sémèmes et les traits minimaux avec lesquels on construit un carré sémiotique sont conformes. A ce niveau, il n'y a aucune déviation stylistique. Si on avait arrêté notre analyse ici, il aurait fallu admettre que *Les Affres d'un défi* est une traduction de *Dézafi* car leurs structures profondes sont identiques en tous points.

Par contre, en deuxième lieu, nous avons fait une analyse de la structure de surface de ces deux œuvres. Malgré les multiples passages identiques qu'on observe dans les deux œuvres, on trouve de nombreux

passages qui sont uniques à chaque œuvre et qui ont pour fonction d'ajouter un sens particulier au contexte de l'autre œuvre. Nous avons premièrement présenté les évolutions distinctes des rôles des voix du monologue. *Dézaï* étant une œuvre de découverte, de conscientisation, de renaissance, les voix du monologue accentuent ces aspects. Cependant *Les Affres d'un défi* est plutôt une œuvre thématissant le calcul précis et patient, et l'attentisme parfait. Ainsi, les voix du monologue reflètent ces aspects.

Nous avons, en plus, soulevé les différentes manières par lesquelles Franketienne manipule la langue, telles que les néologismes morpho-phonologiques et les développements de certaines métaphores filées, notamment la perte de la femme. Puisque *Les Affres d'un défi* est écrit en français, il a une réception plus large que *Dézaï*, écrit en créole. Pour cela, comme l'a bien dit Raphaël Confiant, « *Les Affres d'un défi* montre de manière irréfutable que ce texte pourrait évoquer n'importe quelle situation de zombification de par le monde » (dans Valdman, « français de référence et la diffusion du français hors de France »), c'est une œuvre dans laquelle est évoqué un problème universel. Franketienne remet en question la notion de l'esclavage, qui plus est, la philosophie du capitalisme. Il est vrai que la situation de zombification est identique dans *Dézaï*. Néanmoins, au niveau de la structure de surface, Franketienne renforce cette métaphore, dans *Les Affres d'un défi*, en employant des expressions, des images, des allusions

plus mondiales. Le réseau contextuel des allusions, des images qu'utilise Franketienne varie au niveau stylistique dans chaque œuvre: ce qui a pour conséquence la variation de la structure de surface.

Si, comme nous l'avons indiqué, la structure de surface est le lieu de la contexture des œuvres, et la structure profonde est le niveau où l'intrigue est élaborée, alors nous pouvons attester et confirmer que ces deux œuvres jumelles sont originales et uniques car la variation stylistique se retrouve au niveau de la structure de surface. Nous pouvons alors maintenant corroborer la déclaration de Franketienne :

Les Affres d'un défi représente une authentique création dans l'aventure littéraire de l'auteur, une nouvelle expérience dans son interminable quête à travers les vastes forêts de la poésie et de l'art.

Ceci est vrai car la différence fondamentale qui sépare les deux œuvres est la métaphore filée centrale qui dirige l'œuvre, le mythe du zombi. Dans *Dézaï*, la vie des zombis est présentée en tant que mythe, légende qui n'a aucun lien avec la réalité du peuple. Dans *Les Affres d'un défi*, les zombis ne sont pas un mythe culturel mais une réalité politique car tous, le peuple, les coqs ainsi que les zombis, sont sous le joug des oppresseurs, vivent dans un esclavage capitaliste oppressant.

De plus au niveau linguistique nous pouvons confirmer ce fait car il n'y a ni une translittération ni une traduction entière du dit texte source, *Dézaï*. Il faut d'ailleurs attribuer la variation stylistique de l'œuvre à la révolution langagière qui est la signature littéraire et stylistique de Franketienne, le reflet du spiralisme dans ses œuvres.

Analysant le langage et la poétique de Franketienne dans son œuvre *L'Oiseau Schizophone*, Berrouët-Oriol et Fournier décrivent le style littéraire de Franketienne, ce qui pourrait parfaitement être approprié au langage que nous retrouvons dans *Dézaï* et *Les Affres d'un défi* :

La révolution langagière ici à l'œuvre confirme non pas une simple 'translittération' des mots créoles en français --- manière connue de faire couleur locale --- elle confirme plutôt, en illustrant, l'existence d'une poétique, d'un programme poétique chez Franketienne, programme qui s'étale déjà sur 30 ans, depuis *Au fil du temps* (1964), *Vigie de verre* (1965), *Les chevaux de l'avant jour* (1966). Elle confirme, dans la dynamique ascensionnelle de l'œuvre, une radicale réappropriation / redistribution des traits catégoriels et sémantiques des lexèmes et des néologismes au périmètre des rapports conviviaux entre les deux langues haïtiennes, dans un même espace et sur un même paradigme transculturel (Berrouët-Oriol & Fournier 1992). Cette réappropriation - redistribution de séquences de lexèmes, de traits catégoriels et sémantiques participe d'une transversale tension/ torsion de la langue française au lieu dit du marronnage du discours normatif (Berrouët-Oriol & Fournier, 100).

En somme, ici l'écriture éclatée spiraliste permet à l'auteur d'écrire la même intrigue dans deux œuvres indépendantes car cette écriture transcend les contextes conventionnels en étant imbriquée dans des images spécifiquement élaborées dans chaque roman.

C. Nouvelles pistes de recherches

Cette recherche met en relief plusieurs aspects linguistiques et littéraires des œuvres sans les avoir approfondis car ils dépassaient l'étendue de cette étude. Du côté linguistique, il faudrait étudier et

comparer les multiples procédés lexicaux auxquels Franketienne a eu recours. Du côté de *Dézaft* spécialement, il serait bon de continuer à analyser les structures morphologiques et syntaxiques de la langue créole, du parler courant du peuple, le parler vernaculaire, non-francisé.

Nous avons signalé que les classèmes contradictoires sont mis en valeur dans les romans. Ces classèmes constituent des thèmes sous-jacents qui peuvent être l'objet d'une étude. Ceci permettrait de présenter ces thèmes qui fondent, supportent et construisent les thèmes plus importants. A l'intérieur des images et des métaphores employées dans ces œuvres s'imbriquent ces sous-thèmes: c'est pour cela qu'il serait important d'approfondir cet aspect.

Du côté littéraire, il serait intéressant d'examiner les multiples métaphores filées et images auxquelles Franketienne a eu recours dans chaque œuvre et établir leurs rôles symboliques. Ces métaphores et images, telles que le climat, la nature sont importantes dans chaque œuvre car elles relèvent des aspects contextuels uniques aux romans.

Il serait, de plus, fascinant d'explorer la notion de l'attentisme par rapport à la philosophie existentialiste, telle que Sartre l'a définie. Dans ces œuvres, en ayant recours à la métaphore de la zombification, Franketienne pose indéniablement la question de l'essence, de la vérité de l'être. D'un point de vue opposé, il faudrait aussi sonder la question de l'attentisme et de la résignation par rapport à l'absurde.

Certainement, pour tenter de comprendre et d'analyser à fond les œuvres de Franketienne, spécialement *Dézaï* et *Les Affres d'un défi*, il faut toujours tenir compte de cette perspective spiraliste dans laquelle règne l'esthétique de l'ambiguïté, du paradoxe, de l'inabouti. Il faut aussi essayer de cerner l'unité polyphonique de ces œuvres en intégrant une analyse pluridimensionnelle des composantes.

Bibliographie

Amédée Volcy, Marie Michèle. « Des proverbes haïtiens dans Dézafi » .
Dérives. 53/4. 1986/7 : 115-124.

---. *Les proverbes en créole et dans le roman Dézafi : Etude linguistique, sociologique et stylistique*. Thèse de maîtrise, Université de Montréal, 1982.

Anonyme. « Frankétienne ». Online source :
www.superdoc.com/aidel/iecf/Cours/auteurs2.html

Baraoui, Hédi. « Ecriture-mitrailleuse et réveil des consciences dans *Les Affres d'un défi* de Frankétienne. *Conjunction* 147 (Mars 1980) : 93-7.

Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant. *Eloge de la créolité. In praise of Creoleness*. Paris : Gallimard, 1993.

Bernard, Philippe. « Frankétienne : Kalibofobo ». *Notre Librairie* 133 (jan-avril 1998) : 124-5.

---. « Frankétienne : Ultravocal ». *Notre Librairie* 133 (jan-avril 1998) : 111-2.

Berrouët-Oriol, R et R. Fournier. « Poétique, langage et schizophonie : Frankétienne ». *Poétique et Imaginaire : Francopolyphonie littéraire des Amériques*. Pierre Laurette et Hans-George Ruprecht (sous la direction de). Paris : L'Harmattan, 1995 : 83-101.

Célestin-Mégie, E. « Dézafi krazé défi ». *Le Petit Samedi Soir* 114 (20-26 sept. 1975) : 22.

Charles, Christophe. « Discours politique et discours littéraire ». *Le Petit Samedi Soir* 141 (10-16 avril 1976) : 26, 28.

Clitandre, P. « Dézafi, une charge baroque ». *Le Petit Samedi Soir* 114 (1975): 10.

Clitandre, P. et D. Laferriere. « Frankétienne ou le dialogue spiraliste ». *Le Petit Samedi Soir* 77 (1974): 4-5.

Copolla, Annamaria. *Il testo-spirale nella letteratura franco-creola di Haiti: il caso di Les affres d'un défi di Frankétienne*. Thèse de Doctorat, Università di Bologna (Italie), 1999.

- Dash, Michael J. *Literature and ideology in Haïti, 1915-1961*. London : The Macmillan P., 1981.
- Dejean, Yves. « Diglossia Revisited : French and Creole in Haïti ». *Word* 34.3 Dec. 1983 :189-213.
- Dolcé, J. « Rencontre avec deux toiles de Frankétienne ». *Le Petit Samedi Soir* 77 (1974): 9.
- Dominique, M. « Jeux intertextuels dans *Bobomasouri* de Franketienne ». *Notre Librairie* 133 (jan-avril 1998) : 118-23.
- . « Questionner Dézaï ». *Conjonction* 169. (1986) :27-38.
- Dorfman, Eugène. *The Narreme in the Medieval Romance Epic*. Toronto : U. Toronto P. 1969.
- Dorsainvil, J.-C. *Histoire d'Haïti : cours supérieur*. Haïti : Editions Henri Deschamps, 1968.
- Dorval, G. « Du sel pou la liberté ». *Le Petit Samedi Soir* 117 (1975): 11-4.
- Dupriez, Bernard. *Gradus : les procédés littéraires*. Montréal : Imprimerie Gagné, 1985.
- Etienne, Marie Andrée Manuel. « Transmutation par le sel ». *Le Petit Samedi Soir* 115 (27 sept.- 3 oct. 1975) : 11-2.
- Etienne, Max-Abner. « Nouveaux débats autour de *Ultravocal* de Franketienne ». *Le Petit Samedi Soir* 17 (10 et 24 fév. 1973) : 6.
- Fardin, D. « *Ultravocal* : une œuvre étrange ». *Le Petit Samedi Soir* 13 (1972) :7-8.
- . « Frankétienn artiste ». *Le Petit Samedi Soir* 77 (1974): 3-4.
- Fardin, D. et J-C Figolé. « Dialogue à bâtons rompus sur le spiralime ». *Le Petit Samedi Soir* 13 (1972): 22-6.
- Faustin, R. « Plaidoyer pour un écrivain : Frank Etienne : *Les Affres d'un défi* ». *Collectif paroles* 16 (fév./mars 1982) : 45-7.
- Figolé, J. C. « Esthétique : Pour une théorie spiraliste de la critique ». *Le Petit Samedi Soir* 13 (9 déc. 1972) : 13, 15-6, 26.

Fournier, Robert. « Question de créolité, de créolisation et de diglossie ». *Poétique et Imaginaire : Francopolyphonie littéraire des Amériques*. Pierre Laurette et Hans-George Ruprecht (sous la direction de). Paris : L'Harmattan, 1995 : 149-71.

Franketienne. *Dézafi*. Port-au-Prince : Edision Fardin, 1975.

---. « Entretien avec Frankétienne ». Yves Chemla et Daniel Pujol. *Notre Librairie* 133 (jan-avril 1998) : 113-7.

---. « Entrevue avec Franketienne sur son roman *Dezafi* ». Ulrich Fleischmann. *Dérives* 7 (1977) : 17-24.

---. « Frankétienne à cœur ouvert ». *L'Objectif* 1.12 Août 1990 : 6.

---. « Imaginaires et parcours poétiques ». *Poétique et Imaginaire : Francopolyphonie littéraire des Amériques*. Pierre Laurette et Hans-George Ruprecht (sous la direction de). Paris : L'Harmattan, 1995 : 47-68.

---. *Kaselezo*. *Dérives* 53/54 (1987) : 125-163.

---. *Les affres d'un défi*. Port-au-Prince : Imprimerie Henri Deschamps, 1979.

---. « Spiralisme et vision ». *Le Nouvelliste* 26 nov. 1968 : 3-4.

Gaillard, R. « Franketienne, créateur et voyant ». *Le Petit Samedi Soir* 118 (1975): 10-2.

Gourai, Ghislain. *Histoire de la littérature haïtienne : De l'indépendance à nos jours*. Port-au-Prince : Imprimerie N. A. Theodore, 1960.

Greimas, A.-J. *Sémantique structurale : recherche de méthode*. Paris : Librairie Larousse, 1966.

Groupe d'Entrevignes. *Analyse sémantique des textes*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1979.

Guilbert, Louis. *La créativité lexicale*. Paris : Librairie Larousse, 1975.

Guiteau, Carl-Henry. « *Dézafi* : un fleuve impétueux ». *Le Petit Samedi Soir* 115 (1975): 7-8.

- Jean, E. A. « A propos d'*Ultravocal* de Frankétienne ». *Le Petit Samedi Soir* 17 (1973): 35-6.
- Jonassaint, Jean. *Des romans de tradition haïtienne. Essai de typologie d'un récit tragique*. Thèse de Doctorat, Université de Montréal, 1989.
- . « Frankétienne, écrivain haïtien ». *Dérives*. 53/4. (1986/7) : 5-8.
- Joubert, Jean-Louis. « Des îles et des courants ». *Notre Librairie* 143 (jan-mars 2001) :3-9.
- Kauss, S.J. « Le spiralisme ». *Étincelles* 1.2 (1982) : 6-7.
- Laferrière, D. et P Clitandre. « De *Ultravocal* à la peinture, une certaine continuité ». *Le Petit Samedi Soir* 77 (1974) : 6-8.
- Lafontant Médard, M. « Pour une lecture de *Dézaï* ». *Conjonction* 140 (1978) :55-97.
- Lamarre, J. « *Dézaï*, le premier roman créole de la littérature haïtienne ». *Présence francophone* 21 (1980) : 137-54.
- Lambert, Fernando. « Portrait de l'écrivain Jean-Claude Fignolé ». *Notre Librairie* 133 (jan-avril 1998) : 126-30.
- Laroche, Maximilien. « *Dézaï* après Duvalier ». *Dérives*. 53-4 (1987) :97-109.
- . « *Dézaï* de Frankétienne : un tournant de la littérature haïtienne ». *Conjonction* 131 (Novembre 1976) : 107-13.
- . « Du collage au montage : *Dézaï* de Frankétienne ». *L'image comme écho*. Montréal: Nouvelle Optique, 1978. 166-75.
- . *La littérature haïtienne : identité, langue, réalité*. Montréal : Editions Leméac, 1981.
- Lindor, F. « Le dynamisme d'une écriture dans *Les Affres d'un défi* ». *Conjonction* 169. (1986) :41-4.
- Manuel Etienne, M. A. « Transmutation par le sel ». *Le Petit Samedi Soir* 115 (1975): 11-2.

- Marty, Anne. *Haïti en littérature*. Paris : La flèche du temps-Maisonnette & Larose, 2000.
- Matevossian-Mississian, Juliette. « La « méthode de traduction » de Valéry Brussov ». *TTR* 5.1. (1992) :195-208.
- Maubourget, Patrice. ed. *Le petit Larousse illustré 1997*. Paris : Larousse, 1996.
- Murray, Gerald F. « Women in perdition : Ritual Fertility Control in Haïti ». *Culture, Natality, and Family Planning*. Ed. John F. Marshall et Steven Polgar. North Carolina : Carolina Population Center, 1976. p 59-78.
- Paillière, M. « Verbe et dynamisme dans une géographie intellectuelle ». *Le Petit Samedi Soir* 77 (1973): 7-11;13-7.
- Peraldi, François. « Pour traduire 'un coup de dés...' ». *Meta*. 23.1 (1978) :109-23.
- Philoctète, Raymond. « Interview : qu'est ce que le Spiralisme ? ». *Le Petit Samedi Soir* 13 (9 déc. 1972) : 17, 19-21, 25.
- Pompilus, Pradel. « Registres de langue dans *Les Affres d'un défi* ». *Dérives* 53-4 (1987) :111-4.
- Price-Mars, Jean. *De Saint-Domingue à Haïti : Essai sur la Culture, les Arts et la Littérature*. Présence Africaine, 1959.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction : contemporary poetics*. New York : Routledge, 1983.
- Roumer, E. « *Dézaï* de Franketienne ». *Le Petit Samedi Soir* 115 (1975): 6.
- Romeus, Wilhem. « Par les chemins de la douleur ou *Ultravocal* de Franketienne ». *Le Petit Samedi Soir* 13 (9 déc. 1972) : 10-2.
- Soukar, M. « *Dézaï* : le rêve éveillé de la zombification ». *Le Petit Samedi Soir* 114 (1975): 9.
- Taleb-Khyar, Mohamed B. « Franketienne ». *Callaloo* 15.2 (spring 1992) :385-92.
- Togiram. « *Dézaï* krazé défi ». *Le Petit Samedi Soir* 114 (1975):11.

- Tontongi. « Critique de la francophonie haïtienne ». *Tanbou/ Tambour*. (Hiver- Printemps 2000). Online source : <http://www.tanbou.com/1199Francophonie.htm>.
- Valdman, Albert. « Créole et français en Haïti ». *French Review* 39. (1975) :174-85.
- . *Haitian creole-english-french dictionary*. Bloomington : Indiana U. Creole institute, 1981.
- . « Le français de référence et la diffusion du français hors de France ». Online source : <http://php.indiana.edu/~avaldman/november5paper.htm>
- Voldeng, Evelyne. « La traduction poétique :Duplication ou dérivation textuelle d'une langue à une autre? ». *La traduction :L'universitaire et le praticien* 5. (1984) :150-9.
- Waberi, Abdourahman A. « Le pouvoir accoustique de Franketienne ». Online source : www.africultures.com/articles/rtf/17_78_80.rtf .
- Wittmann, Henri. « La structure de base de la syntaxe narrative dans les contes et légendes du créole Haïtien ». *Poétiques et imaginaires : Francopolyphonie littéraire des Amériques*. Pierre Laurette et Hans-George Ruprecht (sous la direction de). Paris : L'Harmattan, 1995. p 205-15.