

# RELIEF

Revue électronique de littérature française

## Intertextualités dans les œuvres d'André et Simone Schwarz-Bart

*Relief*, vol. 15, n° 2, 2021

sous la direction de Kathleen Gyssels et Odile Hamot



**RADBOUD  
UNIVERSITY  
PRESS**

## **RELIEF – Revue électronique de littérature française**

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press

Publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Site web: [www.revue-relief.org](http://www.revue-relief.org)

### **Rédacteurs en chef**

Maaïke Koffeman, Université Radboud de Nimègue

Olivier Sécardin, Université d'Utrecht

### **Comité éditorial**

Alisa van de Haar, Université de Leyde

Maaïke Koffeman, Université Radboud de Nimègue

Olivier Sécardin, Université d'Utrecht

Sabine van Wesemael, Université d'Amsterdam

Annelies Schulte Nordholt, Université de Leyde

### **Comité scientifique**

Maarten van Buuren, Université d'Utrecht

Luc Fraisse, Université de Strasbourg

Sjef Houppermans, Université de Leyde

Els Jongeneel, Université de Groningue

William Marx, Collège de France

Alicia C. Montoya, Université Radboud de Nimègue

Ieme van der Poel, Université d'Amsterdam

Pierre Schoentjes, Université de Gand

Franç Schuerewegen, Université d'Anvers

Françoise Simonet-Tenant, Université de Rouen

Paul J. Smith, Université de Leyde

Dominique Viart, Université Paris Nanterre

Image de couverture : Philippe Ancel, « Hommage à André Schwarz-Bart » (2015), dans *Regards d'absence*, Ars-sur-Moselle, Serge Domini Éditeur, 2016, p. 23. Reproduit avec la permission de la famille Ancel.

## TABLE DES MATIÈRES

### Dossier thématique : Intertextualités dans les œuvres d'André et de Simone Schwarz-Bart

#### Articles

ODILE HAMOT & KATHLEEN GYSSELS, « Le masque et la plume » : Intertextualités dans les œuvres d'André et de Simone Schwarz-Bart	1
ROBERT MILLER et GLORIA ONYEOZIRI-MILLER, Les fragments d'un retour : le Saint-Césaire d' <i>Un plat de porc aux bananes vertes</i>	8
OLIVIER-SERGE CANDAU, Le trait d'union : une trace interlectale ? Étude comparée de <i>Pays rêvé, pays réel</i> et <i>L'Ancêtre en Solitude</i>	23
VANESSA MASSONI DA ROCHA, « Du fond des casseroles » à la table : l'art gastronomique et les saveurs identitaires chez Simone Schwarz-Bart et Jorge Amado	35
ELISE FINIELZ, Reading <i>Pluie et vent sur Télumée Miracle</i> as a 'Legend of the Just'	51
ODILE HAMOT, Simone et André Schwarz-Bart, ou le don d'amour	68
ESTHER ELOIDIN, « Biguine d'amour » : l'intermélodicité 'récituelle' dans <i>La Mulâtresse Solitude</i>	80
FRANCES J. SANTIAGO TORRES, Une autre Histoire : l'œuvre de Simone Schwarz-Bart	94

#### Entretiens

WILLIAM F.S. MILES, How the Slave Trade and the Shoah Gave Rise to a Musical Marvel. An Interview with Jacques Schwarz-Bart	106
KATHLEEN GYSSELS et ODILE HAMOT, <i>Ti Jean L'Horizon</i> à l'âge des mangas. Entretien avec Roland Monpierre	117

#### Essais

MARIE-JOSÉ NZENGOU-TAYO, <i>Ti Jean L'Horizon</i> : une approche écocritique et décoloniale de l'anthropocène guadeloupéen	127
KATHLEEN GYSSELS, André Schwarz-Bart au Moulin d'Andé : de quelques rencontres déterminantes	142

#### Soumissions libres

FRANCESCA CAIAZZO, « Exorciser le poignard » : Compétition, envie et ressentiment dans l'œuvre de Nelly Arcan	154
SYLVIE CADINOT-ROMERIO, Un espace libre où dire. <i>La Fille qu'on appelle</i> de Tanguy Viel	169
EMILIE OLLIVIER, New York, espace vide autofictionnel. Relire <i>Fils</i> de Serge Doubrovsky à l'aune de l'œuvre de Peter Brook	187

#### Comptes rendus

FANNY MARGRAS, Simone et André Schwarz-Bart, <i>Hommage à la femme noire</i> (réédition)	199
ANNELIES SCHULTE NORDHOLT, Fransiska Louwagie, <i>Témoignage et littérature d'après Auschwitz</i>	204
ELS JONGENEEL, Sophie Bertho, <i>La Peinture selon Proust. Les détournements du visuel</i>	208

## « Le masque et la plume » : Intertextualités dans l'œuvre d'André et de Simone Schwarz-Bart

ODILE HAMOT, Université des Antilles

KATHLEEN GYSSELS, Université d'Anvers

### Résumé

L'œuvre commune ou individuelle d'André et de Simone Schwarz-Bart constitue un champ d'expérimentation et de réflexion particulièrement riche sur la question de l'intertextualité. Cette notion, délestée de toute assignation théorique trop contraignante, est envisagée dans ce dossier thématique sous l'angle du dynamisme relationnel qu'elle engage. Elle invite à une réflexion collective sur les liens que l'œuvre schwarz-bartienne entretient avec un dehors que sa spécificité au sein de l'espace littéraire exige de repenser constamment.

C'est de l'élégant titre d'une célèbre émission littéraire sur France Inter, « Le masque et la plume », que s'autorise, par un clin d'œil amusé, le présent numéro de *Relief*. À travers une sorte de mise en abyme de son propos, il s'offre en effet de tenter de déceler, dans l'œuvre du plus fameux couple de la littérature antillaise francophone, André et Simone Schwarz-Bart, non quelque dimension carnavalesque, non quelque duplicité de la double figure auctoriale, mais bien plutôt les jeux masqués de la plume. En d'autres termes, il s'agit de la présence, par-delà le discours du récit, d'une parole seconde venant rejoindre le discours premier, lui faire écho, s'y superposer, le nourrir, pour ainsi, dans cet enchevêtrement de voix et d'horizons pluriels, conférer une richesse rhizomatique à cette œuvre écrite à deux ou à quatre mains. Nous avons voulu souligner cet aspect en ornant la couverture du numéro par le magnifique « Hommage à André Schwarz-Bart » de Philippe Ancel (Fig. 1). Ce peintre nancéien (1938-2021), qui est d'ailleurs un neveu de l'écrivain, met en exergue de son catalogue d'exposition *Regards d'absence* une citation d'André Schwarz-Bart : « Chaque dessin de Philippe Ancel nous met en présence d'un drame enfoui ». Le même constat s'appliquerait bien évidemment aux écrits de Schwarz-Bart. Dans ce même catalogue, le peintre reproduit à côté de son tableau dédié à André un extrait de l'épilogue du *Dernier des Justes*, chef-d'œuvre récompensé par le Prix Goncourt 1959 :

Ainsi donc, cette histoire ne s'achèvera pas sur quelque tombe à visiter en souvenir. Car la fumée qui sort des crématoires obéit tout comme une autre aux lois physiques : les particules s'assemblent et se dispersent au vent, qui les pousse. Le seul pèlerinage serait, estimable lecteur, de regarder parfois un ciel d'orage avec mélancolie<sup>1</sup>.

---

1. André Schwarz-Bart, *Le Dernier des Justes*, Paris, Seuil, 1959, p. 346. Cité dans Philippe Ancel, *Regards d'absence*, Ars-sur-Moselle, Serge Domini Éditeur, 2016, p. 24.



FIG. 1. Philippe Ancel, « Hommage à André Schwarz-Bart » (2015), dans *Regards d'absence*, Ars-sur-Moselle, Serge Domini Éditeur, 2016, p. 23.

Voilà que, dès la couverture de ce numéro, des rapports dynamiques et réciproques se tissent entre l'œuvre schwarz-bartienne et l'univers de la peinture, soulignant ainsi notre parti pris de partir d'une définition élargie de la notion d'intertextualité. Par ce terme, nous voulons entendre, en dehors de tout étroit carcan théoricien et dans un parti pris assumé de souplesse et de liberté, le mouvement d'un texte vers un autre, voire d'un univers imaginaire vers un

autre. Plus que la « textualité », c'est ainsi le fondamental tropisme vers l'altérité – qu'elle soit littéraire ou artistique –, le dialogue tacite des œuvres avec un dehors qui ne s'assimile pas simplement à la pure extériorité mais exige d'être repensé dès lors que l'œuvre redéfinit son centre entre les deux pôles constitutifs de la figure auctoriale.

On l'aura compris, le phénomène que ce numéro voudrait cerner ne se laisse pas gloser par l'acception restrictive que revêt le terme « intertextualité » sous la plume de Gérard Genette – la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre<sup>2</sup> » –, mais renvoie bien plutôt à ce que l'auteur de *Palimpsestes* définit par « transtextualité », c'est-à-dire la « transcendance textuelle du texte » ou « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète avec d'autres textes<sup>3</sup> », ou encore à ce que Michael Riffaterre saisit comme « la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie<sup>4</sup> ».

L'envisageant dans un sens englobant, les contributeurs de ce numéro de *Relief* se sont donc emparés du concept de l'intertextualité en l'élargissant. D'une part, des effets spéculaires entre romans signés Simone Schwarz-Bart et André Schwarz-Bart peuvent être analysés. D'autre part, il peut inclure le phénomène de l'autotextualité, c'est-à-dire, selon la définition de Lucien Dällenbach, « l'ensemble des relations possibles d'un texte avec lui-même<sup>5</sup> », les rappels multiples et divers au sein d'une œuvre dont nous pourrions donner maints exemples. La métamorphose en chien n'est qu'un premier « mot passant » et un très redondant motif, du *Dernier des Justes* (1959) à *L'Étoile du matin* (paru à titre posthume en 2009). Par exemple, lorsqu'Ernie Lévy est rossé par les Pimpfe, il sent en lui la bête obscure préparer son aboiement. C'est au moment où ils le déculottent et menacent de lui couper son sexe qu'il sent « la bête naissante envahi[r] la gorge [...] et il émit son premier aboiement<sup>6</sup> » ; plus loin, dans un bar de Marseille, le jeune homme est la cible de la méchanceté et la honte font de lui à nouveau cet être dénaturé qui couve en lui : Ernie « pousse de rauques aboiements comme à la mort et aboie, aboie, sans fin...<sup>7</sup> ». Dans le premier titre paru à titre posthume, Haïm Schuster, rescapé de la Shoah, se souvient pour sa part que : « À l'intérieur du ghetto, on disait qu'au dehors le désespoir avait transformé certains juifs en chiens qui couraient à travers les campagnes, parfois réunis en bandes que les paysans polonais poursuivaient à coups de fusil<sup>8</sup>. »

Les chercheurs qui se sont prêtés à la réflexion plurielle qui nourrit ce dossier étaient invités, au-delà du seul constat des relations intertextuelles, à la formulation d'hypothèses de lecture sur le sens profond de l'œuvre soumise à leur étude, spéculations visant à faire surgir ce qui se dissimule entre les lignes, une profondeur, une richesse inaperçues du texte. Car la relation

2. Gérard Genette, *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

3. *Ibid.*, p. 7.

4. Michael Riffaterre, « La Trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, 1980, p. 4.

5. Lucien Dällenbach, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n° 27, 1976, p. p. 283.

6. André Schwarz-Bart, *Le Dernier des Justes*, *op. cit.*, p. 266.

7. *Ibid.*, p. 327.

8. André Schwarz-Bart, *L'Étoile du matin*, Paris, Seuil, 2009, p. 173.

intertextuelle ne s'exprime pas, il va sans dire, dans la gratuité d'un jeu virtuose et séduisant, mais engage fondamentalement un questionnement herméneutique sur le projet global d'écriture qu'il s'agit de mettre au jour. C'est ce parcours que les études recueillies dans le présent numéro se sont proposé d'explorer, selon des approches et des cheminements divers, au sein de la littérature ou en ses entours.

Au total, trois grands axes sont à distinguer dans ce dossier. Un premier ensemble d'études envisage la question intertextuelle à travers les ponts et passerelles qui font entrer l'œuvre schwarz-bartienne dans un rapport dialogique avec les écrits et l'univers d'autres grands écrivains des Amériques. Ainsi, le premier roman schwarz-bartien qui a suivi les débuts fulgurants de l'auteur porte non seulement une dédicace au poète Aimé Césaire, mais il reprend dans le corps du texte une injonction de cette figure tutélaire. Mosaïque de citations, *Un plat de porc aux bananes vertes* illustre brillamment le fait que tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. Sous le titre « Les fragments d'un retour : le Saint-Césaire d'*Un Plat de porc aux bananes vertes* », Robert Miller et Gloria Onyeoziri-Miller (University of British Columbia) démontrent l'existence, au sein du roman à quatre mains de 1967, d'un intertexte césairien à caractère dialogique, impliquant, dans une perspective héritée de Bakhtine, la présence « semi-cachée » – semi-masquée – d'un véritable dialogue entre les auteurs, irréductible à un simple système d'échos stylistiques. Cet intertexte dialogique est examiné, d'une part, au sein de l'entreprise diariste de l'héroïne du roman, Mariotte, et d'autre part, au-delà du contenu fictionnel, à travers un propos métatextuel où s'énonce sans doute un enjeu majeur de l'écriture du couple d'écrivains. La thématique transversale de l'exil et du retour constitue en effet un fil rouge de titre en titre chez les Schwarz-Bart, de même que le poète de la négritude sut le premier faire du *Cahier* le moyen d'une interrogation constante, dans et à travers l'écriture, du sens et de la vulnérabilité du lien, dans un monde dévasté, menacé et menaçant.

C'est une autre grande figure de la littérature martiniquaise, ayant fait son entrée sur la scène littéraire à la même époque qu'André Schwarz-Bart, que convoque la réflexion d'Olivier-Serge Candau (Université des Antilles) dans une étude comparative de l'usage du trait d'union dans *Pays rêvé, pays réel* d'Édouard Glissant et *L'Ancêtre en Solitude*, signé de Simone et André Schwarz-Bart en 2015. Chez les deux auteurs, ce discret signe linguistique reliant deux unités lexicales est approché comme une trace « interlectale » signant la présence vivante de la langue créole au cœur de la syntaxe française, mais également comme le moyen d'un enrichissement lexical mutuel des deux langues.

Vanessa Massoni da Rocha (Universidade Federal Fluminense), pour sa part, élargit le champ comparatiste en direction de l'Amérique du Sud en examinant la place et la fonction de la cuisine créole dans ces deux zones de contact que sont l'archipel caribéen et le Brésil. Elle met ainsi en lumière les fonctions de l'art gastronomique dans l'œuvre fictionnelle respective de Simone Schwarz-Bart et de l'auteur brésilien Jorge Amado (1912-2001), en tant qu'entreprise identitaire et communautaire authentique. Aux Antilles comme au Brésil, manger est toujours beaucoup plus que manger : l'art culinaire parle d'amour et de mort, exalte, dans la consécration du présent, l'imprégnation du passé.

Un second ensemble d'articles interroge le concept d'intertextualité au cœur même de l'œuvre à deux ou à quatre mains d'André et de Simone Schwarz-Bart. Deux articles s'attachent à explorer à nouveaux frais la question de la réversibilité de leur œuvre commune et les relations qui s'y tissent : celui d'Elise Finielz (Cornell University) et celui d'Odile Hamot (Université des Antilles). La première s'attache à établir un pont inaperçu entre *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (1972) de Simone et *Le Dernier des Justes* (1959) d'André, dans une approche récusant « toute analyse concurrentielle et hiérarchique » des deux œuvres. Les deux romans, l'un de l'épouse, l'autre de l'époux, se correspondent tout naturellement. Au-delà des contextes socio-historiques spécifiques, la protagoniste Télumée se voit de la sorte élevée au rang de « Juste » de la Caraïbe, au même titre qu'Ernie Lévy au sein de la communauté juive d'Europe. Entre le hassidisme et la culture magico-religieuse de la Caraïbe, un parallélisme peut alors être établi, permettant la mise en lumière d'une « intention poétique », un dessein profond qui s'exprime en termes éthiques dans leur volonté commune de transcender tous les clivages qui fractionnent l'être.

Ce sont également les ponts entre les œuvres des deux écrivains que met en lumière Odile Hamot, à travers un examen de leurs « seuils ». En effet, ces avant-textes souvent oubliés, intermédiaires entre le dedans et le dehors du texte, expriment bien souvent les enjeux majeurs de l'œuvre. Quatre romans sont examinés, à savoir *L'Ancêtre en Solitude*, *La Mulâtresse Solitude*, *L'Étoile du matin* et *Adieu Bogota*, en quête d'une parole intertextuelle résonant d'un livre à l'autre et signant le rapport intersubjectif, profond et intime, qui se noue entre les deux instances de la relation auctoriale. L'étude montre ainsi comment se donne jour une écriture de la relation conjugale, dans la réciprocité d'un don d'amour qui ne se distingue pas d'un don d'écriture, et dans le vœu, à la fois magnifique et fou, de transcender la mort. C'est par cette portée à la fois intime et éthique que se définit le sens profond, demeuré étrangement inaperçu, du roman qui signa douloureusement la fin de la vie littéraire publique d'André, *La Mulâtresse Solitude*.

Ce premier roman antillais d'André fait également l'objet de la réflexion d'Esther Eloidin (Université des Antilles) qui envisage la composante musicale du texte sous l'angle d'une « intermélodicité », comprise comme transposition dans le domaine musical de la notion d'intertextualité. La présence de la musique dans le roman donne lieu à un examen de la façon dont l'auteur procède à la composition de nouvelles chansons sur la base de mélodies existantes (une biguine du XIX<sup>e</sup> siècle ou *La Marseillaise*, par exemple), mais aussi de la fonction déterminante qui lui est assignée dans un ouvrage qui met en œuvre une véritable « poétique sonore » : celle de permettre à l'individu d'affronter l'abjection et l'horreur.

Enfin, c'est « Une autre Histoire » que Frances J. Santiago Torres (Université de Porto Rico) se propose d'examiner dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart, à travers le mouvement, le flux d'une oralité qui vient innover le texte et lui conférer son épaisseur. C'est par « l'utilisation du conte, des chants, des proverbes et des devinettes – entre autres manifestations de la tradition orale et la performance du conteur – que l'auteur transmet le vécu antillais ». L'entrecroisement de la culture populaire et de la tradition écrite, des discours quotidiens et des formules du conte antillais, contribue ainsi à la reformulation d'une nouvelle histoire, non

plus celle des grands faits de l'histoire officielle, mais celle, plus modeste, faite d'expériences vécues, des gens ordinaires. Frances Santiago démontre ainsi comment l'oralité est créatrice de cette nouvelle histoire et que, dès lors, la parole peut devenir « le fil invisible qui unit toutes les communautés de la Guadeloupe et leurs habitants ».

À ces articles viennent s'ajouter quelques contributions consacrées aux « actualités schwarz-bartiennes ». D'abord, William F.S. Miles (Northeastern University of Boston) interroge le compositeur et saxophoniste Jacques Schwarz-Bart, fils d'André et de Simone, sur l'impact du double héritage juif et caribéen sur son œuvre musicale. Un deuxième entretien, conduit par les rédactrices de ce dossier, met à l'honneur la récente adaptation en bande dessinée de *Ti Jean L'Horizon*, dont l'éditeur nous a généreusement permis de prépublier quelques planches. L'entretien avec le dessinateur guadeloupéen Roland Monpierre offre un regard privilégié sur sa collaboration avec Simone Schwarz-Bart et sur les enjeux artistiques de son adaptation du texte romanesque.

Cette actualisation du roman paru en 1979 sous une autre forme et peut-être destiné à un public plus large invite à interroger la pertinence de *Ti Jean L'Horizon* pour le lecteur antillais d'aujourd'hui. Il suffit de lire l'essai de Marie-José Nzengou-Tayo pour être convaincu de son actualité. Elle propose d'approcher le roman sous un nouvel angle, examinant l'odyssée de Ti Jean du point de vue de l'écocritique et d'une lecture décoloniale de l'Histoire guadeloupéenne. Car la quête de Ti Jean aborde aussi les enjeux environnementaux hérités du passé esclavagiste et inhérents aux changements climatiques de la région. Il s'agit bel et bien d'un roman précurseur des récents appels à la préservation des paysages sinistrés par les cataclysmes de tous ordres, au respect de la forêt vierge et des biotopes insulaires, et à la lutte contre le dérèglement climatique aux Antilles.

Une contribution de Kathleen Gyssels qui fait état de ses dernières découvertes dans le domaine des intertextualités schwarz-bartiennes vient clore la rubrique des « Essais ». Partant d'un lieu de rencontres et de débats qui a vu le jour dans l'après-Congrès des Écrivains et Artistes noirs, en 1956 à la Sorbonne, elle esquisse le réseau des « intertextualités spéculatives » qui ont pu se tisser entre André Schwarz-Bart et des écrivains et artistes d'horizons divers, tous hôtes du Moulin d'Andé en Normandie, à un moment ou un autre. Dans ce réseau parfois vertigineux, elle s'intéresse notamment à trois auteurs, certes de stature et de posture différentes, Georges Perec, à Arnaldo Palacios et à Richard Wright, mais qui tous trois ont pu marquer profondément Schwarz-Bart.

Pour finir, ce numéro de *Relief* accueille une note de lecture par Fanny Margras (Université des Antilles) d'*Hommage à la femme noire*, dont la réédition récente, près de trente ans après sa parution initiale, redessine, par les choix éditoriaux opérés, le sens même d'un projet d'écriture qui, d'une édition à l'autre, hésite entre signature individuelle et cosignature. Le numéro s'enrichit également d'un compte rendu, par Annelies Schulte Nordholt (Université de Leyde), de *Témoignage et Littérature après Auschwitz* de Fransiska Louwagie, qui porte entre autres sur l'œuvre d'André Schwarz-Bart.

Philippe Ancel, dont un magnifique dessin sert d'illustration au présent numéro, avait intitulé son ouvrage *Regards d'absence*, non pas sans doute seulement afin célébrer ceux à qui fut nié le droit même d'avoir un visage, mais pour magnifier l'appel muet, l'adresse instantane qu'il percevait dans leur regard. Ce beau titre glose en quelque façon le dessein qui a animé toutes les études ici réunies, désireuses elles aussi d'interroger l'absence et de la transfigurer en présence, en posant sur l'œuvre d'André et de Simone Schwarz-Bart un regard, toujours singulier, susceptible de saisir la tension secrète qui l'habite vers cet Autre, quel qu'il soit, dont elle vit d'accueillir le regard. Entre les regards d'absence du masque et le vœu de présence de la plume, s'ouvre, tel l'arbre aux branches de racines que peignait Ancel, l'espace d'un questionnement critique pluriel et libre.

### Bibliographie

- ANCEL Philippe, *Regards d'absence*, Ars-sur-Moselle, Serge Domini Éditeur, 2016.  
DÄLLENBACH Lucien, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 282-296.  
GENETTE Gérard, *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.  
RIFFATERRE Michael, « La Trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, 1980, p. 4-18.  
SCHWARZ-BART André, *Le Dernier des Justes*, Paris, Seuil, 1959.  
— *L'Étoile du matin*, Paris, Seuil, 2009.

## Les fragments d'un retour : le Saint-Césaire d'*Un plat de porc aux bananes vertes*

ROBERT MILLER et GLORIA ONYEOZIRI-MILLER, University of British Columbia

### Résumé

Les multiples références à l'œuvre d'Aimé Césaire dans *Un plat de porc aux bananes vertes* (1967) d'André et Simone Schwarz-Bart suggèrent un dialogue, parfois implicite, entre la narratrice/protagoniste Mariotte et son compatriote martiniquais. Cet intertexte dialogique se reflète dans la composition des sept cahiers de Mariotte qui tente d'expliquer aux lecteurs sa lutte pour reconstituer la mémoire de son pays natal dans des conditions dictées, au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, par un système social raciste, oppressif et déshumanisant. Deux figures en particulier de l'œuvre de Césaire se détachent des cahiers de Mariotte, à savoir le Rebelle qu'elle associe à un homme qu'elle a connu quand elle était enfant, et le « vieux nègre dans le tramway », personnage du *Cahier d'un retour au pays natal* (1939). Mais avant d'assumer elle-même ces deux rôles, Mariotte adresse une prière à « Saint-Césaire », lui demandant de la rejoindre dans son chant mémorial. Dans des notes placées à la fin du texte, les auteurs semblent dire que Mariotte a cité Césaire de façon plutôt cavalière, ce qui crée une certaine ambiguïté au sujet de ce rapport intertextuel.

« Aguacelo, etc... » Évocation mutilée du poème d'Aimé Césaire « Blues de la pluie », in *Soleil cou coupé* (cf. le recueil *Cadastre*, p. 18)<sup>1</sup>.

En postulant l'existence d'un intertexte césairien inscrit dans la composition d'*Un plat de porc aux bananes vertes*, nous parlons d'une conception dialogique de l'intertexte qui implique trois aspects : la narratrice reconnaît l'importance d'un auteur ; elle s'y associe au point de lui adresser la parole ; et elle arrive à articuler une perspective qui se distingue de la sienne : que ce soit un contraste, une opposition, un questionnement sceptique ou simplement un sourire ironique<sup>2</sup>. L'intertexte à caractère dialogique ne dépend ni d'échos ni d'imitation stylistique. Il inclut des allusions et des reprises thématiques, mais ce ne sont là que des clins d'œil obligeant le lecteur à se rappeler l'auteur évoqué s'il veut suivre ce dialogue implicite et sous-jacent : l'intertexte comme événement et comme spectacle. Mikhaïl Bakhtine avait déjà prévu cette forme d'intertextualité lorsqu'il définissait la présence dans le discours romanesque de ce qu'il appelait « le discours persuasif interne » :

Il s'agit, avant tout, de tous les cas de la puissante influence de la parole d'autrui sur un auteur donné. La révélation de ces influences revient justement à la découverte de cette existence semi-cachée de la vie d'une parole « étrangère » dans le nouveau contexte de cet auteur. S'il y a influence profonde et

- 
1. Commentaire des auteurs sur le texte de la narratrice Mariotte. André et Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc aux bananes vertes*, Paris, Seuil, 1967, p. 214, note 5.
  2. Nous devons le terme « intertexte césairien » à Maha Ben Abdeladhim, « *Un plat de porc aux bananes vertes* ou l'« Autrement qu'être » de la relation », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 26, n° 1, 2011, p. 82.

féconde, il n'y a point imitation extérieure, simple reproduction, mais évolution créatrice ultérieure de la parole « étrangère » (plus exactement : semi-« étrangère ») dans un contexte nouveau, et dans des conditions nouvelles<sup>3</sup>.

Dès que la notion d'intertexte dépasse la description d'un acte de reproduction, elle suggère la présence d'un dialogue entre deux auteurs et deux contextes. Admettons donc qu'à un certain niveau tout intertexte est dialogique. La pertinence pour nous de l'approche de Bakhtine repose sur le fait que celle-ci nous permet de nous demander pourquoi Mariotte trouve nécessaire d'adresser la parole au poète martiniquais dans des conditions nouvelles. L'intertexte dialogique implique que l'auteure de l'intertexte fait souvent implicitement allusion à l'autre et va jusqu'à le nommer intentionnellement dans le but de lui poser des questions, de lui intimer des horizons qu'il n'avait pas nécessairement considérés, et surtout de lui faire comprendre qu'elle ose se donner un rôle important dans le dialogue déjà entamé.

La dédicace à Césaire et Élie Wiesel reflète non seulement le développement créatif de l'écriture à quatre mains d'André et Simone Schwarz-Bart, mais aussi le rôle de l'œuvre d'Aimé Césaire comme « discours persuasif interne » dans le contexte culturel et historique d'*Un plat de porc aux bananes vertes*. Dans les années soixante, Césaire n'était pas seulement un poète martiniquais et l'un des architectes de la négritude, mais aussi une figure anti-coloniale à l'échelle mondiale. Alors que Wiesel était un des témoins le plus connus de la Shoah, c'est Césaire qui dans son *Discours sur le colonialisme* avait insisté sur le fait que la Shoah était la conséquence d'une tendance séculaire de déshumanisation des valeurs de l'Occident qui a commencé avec la Traite, le racisme et le colonialisme. Pour les Schwarz-Bart, un projet d'écriture lié à la représentation d'une Martiniquaise moralement exilée dans une France fermement ancrée dans le racisme d'un empire crépusculaire allait nécessairement côtoyer l'univers discursif de Césaire tant au niveau de sa poétique qu'au niveau de sa conception de l'histoire. Que le retour au pays natal du *Cahier* soit au fond figuré ou géopolitique, on ne peut comprendre le problème de Mariotte, mourir avec ou sans retour à une Martinique remémorée, sans réfléchir sur les parallèles possibles avec le « Partir » hésitant répété plusieurs fois dans le *Cahier*.

D'un côté, les conditions des derniers jours de Mariotte à Paris semblent diriger notre attention vers Aimé Césaire. Mariotte est martiniquaise comme Césaire et pas guadeloupéenne comme Simone Schwarz-Bart. Elle appelle les parties de son journal intime des Cahiers<sup>4</sup>. Mais de l'autre côté, ce sont les différences qui frappent le plus. Alors que Césaire est déjà devenu le « Saint-Césaire » tenant entre ses mains le destin de la Martinique, Mariotte pour sa part est privée de toute forme d'autorité, d'influence voire d'autonomie. Si le retour évoqué par le poème de Césaire est difficile et problématique pour des raisons liées à l'acculturation<sup>5</sup>, celui de Mariotte reflète plus directement les conditions oppressives et

---

3. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 165-166.

4. Un « clin d'œil au *Cahier d'un retour au pays natal* », selon Kathleen Gyssels (« "Capitale de la douleur" : Paris dans *L'Isolé soleil* et *Un plat de porc aux bananes vertes* », *The French Review*, vol. 73, n° 6, 2000, p. 1089).

5. La notion d'un lien entre l'acculturation et le retour est illustré par exemple dans le passage suivant : « Partir... j'arriverais lisse et jeune dans ce pays mien et je dirais à ce pays dont le limon entre dans la

systemiques de la France coloniale : la discrimination raciale contre des ressortissants des colonies en France d'une part, d'autre part la privation de dignité liée à un vieillissement géré par les institutions caritatives et étatiques en dehors des structures familiales. Ainsi par exemple, la question bizarre du « legs » de la Bitard, consistant en une paire de lorgnons, souligne le manque d'indépendance auquel sont réduits les internés de l'hospice. L'importance du problème récurrent des lorgnons repose sur le fait que Mariotte en a besoin pour écrire, mais ce n'est pas le seul exemple. Elle a besoin de supporter les fantasmes sexuels racistes de monsieur Moreau pour avoir accès à l'alcool dont elle sent parfois le besoin. Même la charité de la sœur Marie des Anges se présente comme l'imposition d'un pouvoir institutionnel :

Ses paroles sont : je vous salue mesdames. Je déteste qu'elle nous parle avant d'ouvrir la lumière comme si le jour s'ouvrait inexorablement sur sa voix ; et cependant je haïrais tout autant une conduite inverse : l'imposition brutale de la lumière... Il faudrait peut-être qu'elle prononce le premier mot au moment précis où son index abaisse doucement l'interrupteur : – mais ne serait-ce pas nous faire une double violence ? (p. 15).

Cette réflexion implique que ce n'est pas le comportement personnel de la sœur qui opprime mais l'institution dont elle assume le fonctionnement au jour le jour. C'est au sein de ce milieu, de ce lieu privilégié d'un capitalisme dysfonctionnel que Mariotte met en scène l'état d'un exil sans retour des colonisés déchus en métropole<sup>6</sup>.

### Les sept *Cahiers* de Mariotte

La composition des sept Cahiers de Mariotte reflète l'intertexte dialogique que celle-ci cherche à entamer avec Césaire. Le premier cahier commence avec une réflexion introspective sur le mot « événement » : « un événement vient de se produire dans ma vie » (p. 11). Elle admet tout de suite que l'assertion est « d'une outrecuidance rare », mais revient à la charge en prétextant qu'elle est obligée d'employer le langage des vivants, « mais j'avertis le fantôme du cahier que tous les mots concernant un hospice doivent être vidés de leur sang, jusqu'à la dernière goutte » (p. 12). Selon une interprétation possible, l'événement dont il s'agit est apparemment le retour plus ou moins involontaire d'une séquence de souvenirs. L'important n'est pas forcément tel ou tel événement particulier du passé mais plutôt le caractère général de l'expérience : « je me sentais à la fois honteuse et désespérée de voir que le passé continuait de grouiller sous ma peau, comme de la vermine dans une maison abandonnée » (p. 14).

---

composition de ma chair : "J'ai longtemps erré et je reviens vers la hideur désertée de vos plaies" ». Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983, p. 22.

6. Selon Kathleen Gyssels, "[the Schwarz-Barts'] open-ended novel suggests in its unfinished last *cahier* the disconnection from family and the impossibility of mourning as a result of spiritual emptiness and the loss of origins and roots in a context of displacement." (« From the "Rivers of Babylon" to *Un plat de porc aux bananes vertes*: intricacies of the Postcolonial and Postwar Jewish Condition, dans Janet Wilson et Chris Ringrose (dir.), *New Soundings in Postcolonial Writing*, Leyde, Brill, 2016, p. 57).

Le retour du/au passé n'est pas un passage facile, ouvert au premier preneur. Il est sujet à des sentiments complexes de honte, de dégoût et de doute. L'hospice est en soi un lieu qui empêche de dire ses origines, d'honorer la mémoire qu'on porte en soi. Dans la perspective présentée par Mariotte, c'est la « maison abandonnée » de l'humanité où notre mémoire est vidée de son caractère expressif et humain, et où le retour de cette mémoire ne saura plus mériter le titre d'événement. Il suffit de lire les descriptions offertes par Mariotte de ses cohabitants, comme « Mlle Chavaux, dite Pissette, soudain affolée par l'idée de mourir. [...] Mais elle aura beau dire et beau faire, l'amie Pissette [...] je ne puis accorder à tous ces vains sauts de carpe la qualité souveraine d'événement » (p. 11). Selon Bernadette Cailler dans sa lecture de Césaire, « le retour à l'île natale passe toujours par la mort<sup>7</sup> ». Parlant plus particulièrement du *Cahier d'un retour au pays natal*, elle écrit que le poète « n'est [...] ici uni à son île natale que pour y découvrir les images d'une terre "plus natale et dorée d'un soleil que n'entame nul prisme". La vision expulse le poète vers une randonnée longue, tumultueuse, qui commence dans la nuit, la solitude et la mort<sup>8</sup> ». La condition de Mariotte comme internée d'un hospice est incorporée à la vision de mort au sein d'une communauté composée d'êtres vivants qui sous-tend la poétique de Césaire et celle des Schwarz-Bart. Ainsi le poète du *Cahier* décrit-il la « vie » qu'il perçoit autour de lui : « De nouveau cette vie clopinante, cette mort, cette mort sans sens ni pitié, cette mort où la grandeur piteusement échoue, l'éclatante petitesse de cette mort, cette mort qui clopine de petites en petites<sup>9</sup>. »

Le Cahier 2 introduit la feuille de siguine et la rencontre imaginaire de Man Louise, la grand-mère depuis longtemps défunte de Mariotte. Le fait de garder si longtemps cette feuille d'origine antillaise ainsi que les qualités sensuelles que celle-ci retient et fournit, suggérant la mémoire du pays, sans rien perdre de son ambiguïté, constitue aussi un désir : « Longuement j'ai caressé la feuille gisante, du doigt, de l'ongle ; sans parvenir à me défaire de son charme. » (p. 41). Mariotte ne nous laisse aucun doute quant au rapport entre la feuille de siguine et l'apparition de Man Louise. Ce qui suit est une confrontation entre une Mariotte se voulant femme libre, francophone, et une ancienne esclave indignée par l'audace prétentieuse de sa petite fille : « Celle que j'ai connue me parlait toujours en créole ; elle doit bien savoir que l'eau ne monte pas les collines et que je ne comprends pas le français de France » (p. 43). Alors qu'elle est si intensément occupée dans sa lutte avec Man Louise, le monde de l'hospice dans lequel elle est de trop hurle presque aussi fort que le passé. Madame Giscard se salit parce que Mariotte ne l'entend pas à la porte des WC. Cette ancienne institutrice humiliée trouve comme seul moyen de rétablir sa dignité une expression raciste dirigée à celle qui lui avait barré la porte (p. 55) Dans une interview avec Patrice Louis, Césaire parle du *Cahier d'un retour au pays natal* comme une réflexion qui mijote dans une France hostile aux Noirs : « La France ? Tu vois bien comment elle nous traite ». Un jour « ça a éclaté – je ne sais

---

7. Bernadette Cailler, *Proposition poétique : une lecture de l'œuvre d'Aimé Césaire*. Paris : Éditions Nouvelles du Sud, 1994 [1976], p. 136.

8. *Ibid.*, p. 132-133.

9. Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 22-23.

pas pourquoi – un peu comme une crise »<sup>10</sup>. La crise de Mariotte se situe à la confluence de plusieurs luttes historiquement liées au problème de la race : le traumatisme de l'esclavage chez Man Louise, l'attitude prétentieuse de Mariotte qui a dû quitter la Martinique et qui a fini ses jours en France, sa violence face à un jugement de la part de sa grand-mère qu'elle trouve injuste et son isolement comme femme noire dans l'hospice de Paris.

Dans le Cahier 3, c'est le coffre à pain sur lequel Mariotte s'assoit après les repas, pendant que d'autres résidents causent et jouent aux cartes, qui devient la nouvelle voie d'accès à la mémoire. Sa propre analyse la mène à ce lien entre un poste d'observation dans l'asile et le besoin de se souvenir. Comme prélude à la réflexion du Cahier 3, elle remarque le rapport entre les conditions de l'asile et la déchéance mentale des résidents : « Pleine d'amertume, je songeais que celles mêmes qui arrivaient *entières* à l'asile bientôt se désagrè-geaient » (p. 70). Cette déchéance, qui n'est pas seulement un effet naturel du vieillissement mais un processus institutionnel, est ponctuée à travers le texte d'images de putréfaction, de déformation et de perte de dignité physique. Dans *La Parole poétique d'Aimé Césaire* (1992), Gloria Onyeoziri analyse la notion récurrente de la putréfaction dans le *Cahier d'un retour au pays natal* : « Par l'emploi temporel de la métonymie incluse dans "les plaies bien antiques", le poète évoque l'esclavage, l'événement historique qui est à la base de cette déchéance. Les plaies sont comme une cicatrice qui demeure pour rappeler ou pour évoquer le passé<sup>11</sup>. » Pour Mariotte, la putréfaction figurera dans son évocation de la Martinique, mais elle s'étend aussi au scandale de la ségrégation systémique des personnes âgées et aux conditions de son propre travail de narration.

Dans le paragraphe suivant elle établit le parallèle entre cette déchéance et ses propres circonstances : « ...Ainsi donc, mon esprit s'en allait maintenant par morceaux, à la dérive, telle une racine entraînée par les eaux » ; une dérive qui implique sa mémoire linguistique (« les mots de ma langue maternelle me quittaient ») et jusqu'aux « fondations de [son] être qui s'écroulait » (p. 70). Sa lutte contre l'oubli, un oubli institutionnalisé par l'asile mais aussi surdéterminé par l'appartenance de Mariotte à la diaspora antillaise, la conduit à son départ de la Martinique après l'éruption de la Montagne Pelée en 1902, au souvenir de sa mère qui a disparu à Saint-Pierre et à sa propre responsabilité dans l'effacement de ses liens avec son pays natal :

Et j'ai murmuré en patois créole, sur un ton que je voulais plaisant, enjoué, quoique teinté d'un reproche amical : alors, la Martinique, c'est comme ça que vous m'abandonnez ? Puis, dans un éblouissement douloureux, j'ai senti tout ce qu'il y avait d'injuste dans cette remarque, ayant moi-même abandonné le pays depuis plus d'un demi-siècle, avant que celui-ci ne se décide finalement à me quitter. (p. 82)

Arrive alors un moment de passion identitaire, dans lequel le son d'instruments de musique, la force du créole et le conte d'un « petit poisson de chez nous » déclenchent un mouvement de retour : « j'ai commencé à me rapprocher doucement de la Martinique » (p. 83). La

10. Patrice Louis, *Conversation avec Aimé Césaire*, Paris, Arléa, 2007, p. 33.

11. Gloria Onyeoziri, *La Parole poétique d'Aimé Césaire : essai de sémantique littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 162.

première image qui se forme dans ce contexte est la ville de Saint-Pierre avant sa destruction, baignée dans une aura de beauté, et sa mère « dans cette tombe étrange qu'elle s'était creusée, en moi, le 8 mai 1902, quand les flots de lave volcanique eurent recouvert son petit monde » (p. 85). La montagne Pelée est présente dans le *Cahier* de Césaire et reste indissociable du « morne oublié, oublieux de sauter<sup>12</sup> ». Le petit poisson de chez nous n'est pas sans rappeler « la fière pirogue » : « donnez-moi sur cet océan divers l'obstination de la fière pirogue et sa vigueur marine »<sup>13</sup>. Mais si la pirogue, aussi riche en connotations antillaises que le petit poisson, est humanisée comme symbole des grands voyages de retour, elle est aussi plus phallique et masculine dans ses connotations que le poisson de Mariotte, s'accompagnant d'une « prière virile ». Le Cahier 3 de Mariotte représente le parallèle le plus proche de la poétique du *Cahier*, tant dans son effort pour aborder les morts du passé que dans sa conscience de la mort qui menace de nous barrer ce chemin. Alors que le poète dit « Que de sang dans ma mémoire<sup>14</sup> », Mariotte conclut son troisième cahier en s'efforçant de reconstituer l'image de sa mère « dans cette tombe étrange qu'elle s'était creusée » au moment de la grande conflagration de Saint-Pierre.

Le quatrième Cahier contient le portrait du « Rebelle » Raymonique et le cinquième dépeint la fugue de Mariotte dans Paris, à la recherche du restaurant quasi mythique de Rosina Bigolo. Les deux figures de l'intertexte césairien, celle du Rebelle et celle du « nègre grand comme un pongo qui essayait de se faire tout petit sur un banc de tramway » demandent une discussion concentrée sur leurs implications précises. C'est également au milieu du Cahier 5 que Mariotte fait directement appel à « Saint-Césaire » (p. 151) et où les Schwarz-Bart interviennent sous forme de note pour commenter les citations de leur narratrice, ce qui implique un changement subtil d'interlocuteurs dans l'intertexte dialogique, problème auquel nous reviendrons à la fin de cette étude.

Le sixième Cahier nous ramène à la réflexion initiale sur la validité du terme « événement ». Mariotte, après sa fugue, est ramassée dans la neige et reconduite à l'asile par une « ambulance-police » (p. 178). La fugue telle qu'elle figure dans le septième Cahier et qui décrit le plat de porc aux bananes vertes servi dans le restaurant de Rosina Bigolo, est plus figurée et onirique que diégétique dans la mesure où Mariotte emploie le conditionnel : « Et c'est là qu'elle [Rosina Bigolo] me trouverait » (p. 202). En plus, la date indiquée par Mariotte dans son « Essai de narration modeste » du 28 décembre 1952, à savoir le 9 décembre, précède l'entrée sur le 25 décembre dans le Cahier 6, où Mariotte rapporte l'invitation (« Bonheur inexplicable ») à fêter la Noël en compagnie de Madame Bitard et de Jeanne. Puisqu'elle conclut son récit de la « fête » des trois femmes en se référant à « cette merveilleuse conversation de Noël, il y a trois jours », on doit conclure que le récit « modeste », qui semble avoir été coupé par la mort de Mariotte, s'écrit le même jour que la dernière partie du Cahier 6. C'est pourquoi on peut penser que la deuxième version de la fugue est en fait un

---

12. Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 10.

13. *Ibid.*, p. 51.

14. *Ibid.*, p. 35.

double imaginaire de la première fugue, comme si Mariotte tenait à réécrire les derniers jours de sa vie dans les rues de Paris.

Une lecture attentive du passage du Cahier 6, où Mariotte cherche encore à analyser son rapport à ce qu'elle voulait appeler « événement » (p. 178-181), nous aidera à comprendre ces deux derniers Cahiers intercalés dans le temps. À son retour au Trou, elle semble avoir compris qu'elle s'approche de la mort, ce qu'elle exprime à travers la métaphore de la noyade. Mais la raison pour laquelle elle continue toujours à douter du choix du mot « événement » est que sa vie revient au problème d'un acte d'écriture qu'elle avait conçu au moins vingt ans plus tôt :

Ah, dans les temps très anciens, dans les années vingt et trente, quand j'essayais affreusement, désespérément, d'écrire le récit de ma vie, je savais toujours selon l'époque où je voulais somme toute en venir : soit parler aux miens, à cette femme comme moi que je cherchais sur la terre et dans les livres, à ce nègre comme moi, à ce Jaune, à cet Arabe... (p. 179)

Le projet d'écriture de Mariotte repose, nous dit-elle, sur « des pensées de femme » (p. 178). Elle croyait à l'époque avoir reçu « une éducation appropriée » pour parler aux Noirs et aux Blancs selon leur perception d'elle comme femme noire : « Selon les époques, j'avais honte d'être noire ou j'en étais fière » (p. 180). Avec la guerre et la Shoah (la référence à Moritz Lévy, un déporté), elle commence à se demander si elle avait perdu sa couleur. C'est-à-dire que son projet initial d'écrire le récit de sa vie en fonction d'un drame racial, a sombré dans un drame de femme âgée, déroutée dans et par le courant de l'histoire dans sa condition d'exilée : « Tu le vois, ô mère Afrique, la science des Blancs se venge cruellement sur moi, de n'être qu'un grand vent de l'esprit courant sur les choses » (p. 180). Si seulement elle pouvait penser à un lecteur ou une lectrice susceptible de la comprendre, de savoir qu'elle parle vraiment d'une réalité ancrée dans l'histoire, mais tous ceux qui pourraient vraiment la reconnaître (Rosina, Man Louise, Raymonique, Hortensia, Ti Jo) ne connaissent pas la langue de son écriture. Elle se rend compte à ce moment dans son récit qu'elle n'a pas pu écrire le *Cahier* qu'elle devait écrire.

La petite fête de Noël qui s'intercale entre ce passage et le rêve de sa mort du Cahier 7, la laisse « pénétrée de gratitude » (p. 192), surtout parce que La Bitard voulait lui dire qu'elle lui donnait les lorgnons au lieu de les lui prêter, mais cette gratitude est ambiguë pour ne pas dire carrément ironique. La rendre propriétaire des lorgnons, instrument essentiel pour la dernière étape désespérée du projet d'écriture de Mariotte, ce serait le « signe d'une obscure élection » dans le monde des Blancs (p. 188). Et pourtant la grande révélation de la discussion de la fête de Noël entre Mariotte, la Bitard et Jeanne se résume à cette remarque de la Bitard : « *D'ailleurs*, vous n'êtes pas tout à fait une négresse » (p. 189). Vouloir lui dire que désormais les lorgnons, la clé symbolique du pouvoir-écrire, lui appartiennent pleinement, quand le sens de son écriture n'existe plus, explique pourquoi Mariotte doit chercher le « restaurant » mythique de Madame Bigolo avant de mourir, ou plutôt qu'elle doit écrire comme si elle avait trouvé ce lieu dans ces pérégrinations à l'extérieur du Trou, et l'épanouissement psychologique et culturel que cela aurait pu produire.

## Raymoninique Rebelle

Alors que les sept Cahiers de Mariotte suggèrent des parallèles avec le *Cahier* de Césaire, deux figures qui paraissent au milieu du récit (Cahiers 4 et 5), à savoir le Rebelle et le « nègre » méprisé par le public de la métropole, intensifient considérablement les enjeux dialogiques de l'intertexte césairien. Raymoninique est l'un des personnages principaux du Cahier 4. Un des candidats à la paternité de Mariotte, il est en prison au moment où Man Louise commence à agoniser, arrêté pour avoir abattu un contremaître blanc. Quand il s'avère nécessaire de descendre à Saint-Pierre vendre la viande d'un cochon et acheter une chemise de nuit pour l'enterrement, Hortensia, la mère de Mariotte, décide de profiter de l'occasion pour apporter un plat de porc à Raymoninique. À la fin de ce repas, Madame Tété, membre de la délégation, lui pose une question : « Croyez-vous que ce coup de sabre a valu votre liberté ? » (p. 127). Il lui répond : « si je sors un jour, ce ne sera pas pour me coucher devant un Maître<sup>15</sup> ».

La figure du Rebelle assume dans l'œuvre de Césaire en général différents rôles historiques associés à ce que Bernadette Cailler appelle un « délire collectif » et un « inconscient qui parle »<sup>16</sup>, qu'il s'agisse d'Henri Christophe, de Toussaint l'Ouverture ou de Patrice Lumumba. Abiola Irele explique l'esprit de révolte chez Césaire comme la nécessité « de passer de l'état passif d'une condition subie à la positivité du refus et de l'affirmation de soi, de transformer une négativité imposée en source de force et en dynamique de l'action libératrice<sup>17</sup>. » Le Rebelle comme personnage de *Et les chiens se taisaient* est, selon Cailler « à la fois Esclave (sur l'île natale), Roi (sur le continent perdu) et Homme-Messie des temps futurs<sup>18</sup> ». Dans les mots du Rebelle lui-même par exemple :

et je me lève, et je tiens ferme  
au milieu de toutes ces eaux charrieuses  
de branches, de boues et de serpents<sup>19</sup>.

Dans son langage poétique Césaire exprime ici plusieurs éléments incontournables de la figure du Rebelle : l'acte de se lever, la fermeté d'abord. Ensuite les circonstances historiques qui rendent cette fermeté nécessaire : la tendance du monde à exercer sur nous la force de

---

15. Frederick Ivor Case reconnaît en Raymoninique un rebelle lucide « who has revolted against the established order of things and also against the fundamental principles of the society in which he lives. » (*The Crisis of Identity: Studies in the Guadeloupean and Martiniquan Novel*, Sherbrooke, Naaman, 1985, p. 151). Maha Ben Abdeladhim va jusqu'à lier la rébellion de Raymoninique à l'esprit de révolte de Mariotte elle-même : « Le plat du prisonnier Raymoninique, le repas du rebelle qui s'est élevé contre le maître, est comme la voix des morts qu'entend Mariotte, et qu'elle nous rend. Le plat de porc aux bananes vertes est le plat de (la) résistance. Ce dont Mariotte avait besoin pour ne pas mourir est le souvenir, l'affirmation de sa rébellion. » (« *Un plat de porc aux bananes vertes ...* », art. cit., p. 88)

16. Bernadette Cailler, *Proposition poétique*, op. cit., p. 135.

17. Abiola Irele, « "Les royaumes de la colère" ou les voies de la révolte dans l'œuvre poétique d'Aimé Césaire », dans J. Leiner (dir.), *Aimé Césaire ou l'athanor d'un alchimiste*, Paris, Éditions Caribéennes, 1987, p. 83.

18. Bernadette Cailler, *Proposition poétique*, op. cit., p. 133.

19. Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient*, Paris, Présence Africaine, 1956, p. 115.

l'inévitable (eaux charrieuses), les obstacles, les complications, les formes d'enlèvement et le venin de systèmes esclavagistes perpétués au-delà des abolitions officielles.

Notre analyse de cet intertexte n'implique pas que le personnage de Raymonique satisfasse à un besoin chez les Schwarz-Bart de reproduire au sein de leur texte un personnage éminemment césairien. Comme Frederick Ivor Case le remarque, Raymonique fait partie d'un groupe de rebelles lucides dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart qui comprend Amboise de *Pluie et vent sur Télumée Miracle*<sup>20</sup>. Nous nous permettrons d'ajouter Man Cia, autre analyste lucide du colonialisme dans le même roman. Raymonique est une figure centrale dans la conscientisation de Mariotte. Non seulement elle entend ses explications de l'oppression coloniale dans la scène de la prison, mais il lui avait rappelé l'importance de son héritage familial comme descendante de la Mulâtresse Solitude. L'important pour nous est la question posée par Mariotte quand les gendarmes entraînent Raymonique à la corde comme un animal : « Alors pourquoi, s'il me "considérait" un peu, ne m'a-t-il fait aucun signe, dit aucune parole, adressé nul regard tandis que je trottinai à ses côtés ? » (p. 114). De la même façon que *Et les chiens se taisaient* est fondamentalement un texte dialogique au cours duquel les récitants et d'autres voix participent de la tragédie collective du Rebelle, Mariotte meurt d'envie de rejoindre Raymonique dans ses luttes. Ce désir inassouvi pourrait expliquer l'importance accordée à la visite rendue à Raymonique en prison du Cahier 4 et la faim qui la pousse à errer en vain dans les rues de Paris pour goûter d'un plat collectif dont, jeune femme sans importance, elle n'avait pas pu toucher sa part : « Et j'avais tellement faim de viande – en raison du porc qui m'avait filé sous le nez, entièrement - que je suis allée derrière le cimetière me tailler un morceau de terre blanche » (p. 129-130).

### **Le « nègre grand comme un pongo »**

Cette privation primordiale qui la pousse à la fin de sa vie à partir à la recherche du restaurant-mirage de Rosina Bigolo est aussi associée au spectacle que Mariotte offre à la foule dans les rues de Paris le 9 décembre 1952. Encore une fois, elle entre dans le rôle d'un personnage césairien à savoir le « nègre grand comme un pongo » que le poète voit dans un tramway<sup>21</sup>. Après une longue description parodique de la laideur physique de cet homme, le poète fait allusion à la réaction des autres passagers : « Un nègre comique et laid et des femmes derrière moi ricanaient en le regardant ». Reste le plus choquant : « J'arborai un grand sourire complice... Ma lâcheté retrouvée ! »<sup>22</sup>. Ainsi le problème présenté par ce passage de Césaire a plusieurs dimensions : il met en scène l'aspect viscéral des stéréotypes racistes, il révèle le mépris auquel ces stéréotypes exposent les Noirs, et il constate la possibilité d'une complicité de la part de noirs se croyant plus « civilisés », plus « recevables » au sein d'une société qui opprime son propre peuple.

---

20. Frederick Ivor Case, *The Crisis of Identity*, op. cit., p. 149.

21. Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 40. Kathleen Gyssels a remarqué ce lien à Césaire en qualifiant Mariotte de « variante féminine » du « Vieux nègre dans le tramway » du *Cahier* de Césaire (« "Capitale de la douleur" », art. cit., p. 1090).

22. Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 41.

Lors de sa fugue dans les rues de Paris du 9 décembre 1952, Mariotte se montre parfaitement consciente de toutes ces dimensions du regard des autres. Elle reproduit cependant le scénario de Césaire en le rallongeant et y ajoute de nouveaux éléments. Ayant dépassé les limites spatiales permises aux pensionnaires et pris un chemin en direction opposée à la bibliothèque, elle ramasse par terre un mégot. Un passant se penche pour l'allumer pour elle. Elle se demande : « Quels cadavres sont couchés sur son cœur, quelles fautes commises autrefois qui le rendent si compatissant ? » (p. 155). Mais dès qu'il approche l'allumette du visage de Mariotte, il se rend compte de son apparence à elle ; il est épouvanté et laisse tomber l'allumette. Amusée par le choc, elle se rappelle une jeune femme jolie et fière qui était passée tout juste avant et lui dit dans son for intérieur qu'elle avait regardé la vieille femme noire de façon dédaigneuse alors qu'elle allait avoir elle aussi l'air ridicule, résultat inévitable du vieillissement. Déjà dans cette première étape du scénario de la « vieille négresse dont on rit », Mariotte a établi son pouvoir de tourner le choc des autres en dérision et de se venger en couvrant d'ironie la figure qui se croit supérieure à elle et au masque marginalisant de la vieillesse qu'elle porte.

Quand elle essaie de fumer son mégot, une nouvelle sensation de froid, « Froid de poisson mort » (p. 157), envahit l'esprit de Mariotte. Malgré le sens de danger éveillé en elle par cette impression (on sait qu'elle sera ramassée dans la neige, sans connaissance et prête à mourir), elle décide de continuer vers les lieux interdits « avec l'espoir et la crainte de voir, même de loin, un être humain qui serait antillais ? » (p. 157). Pour poursuivre l'aventure, elle décide de s'offrir un verre de vin en essayant « la gratte », mendicité apparemment pratiquée par certains de ses voisins du Trou. Après avoir pris son verre de vin, elle lance un nouveau défi aux « femmes ricanant » derrière le poète de Césaire :

Quand j'ai eu terminé le verre, je l'ai déposé sur la table, au milieu du rond de carton, et j'ai fait claquer ma langue de satisfaction. À ce moment, j'ai cru entendre un rire quelque part dans la salle, et, toujours sans lever les yeux, j'ai saisi ma canne et j'en ai donné un coup sec et impératif sur le plancher de la marqueterie, afin de mettre en garde la personne qui me croyait peut-être sourde. (p. 162)

Avant d'entrer dans le café, Mariotte avait déjà commenté l'attitude de la femme qui lui avait donné la pièce de dix francs pour le vin : « Puis, tout étonnée d'être si bonne, elle m'a souri, d'un fin sourire gracile, et elle s'en est allée, contente d'elle-même, comme si ces paroles et ce sourire devaient également compter au titre de l'aumône, à laquelle ils donnaient, peut-être, une valeur inestimable » (p. 159-160).

Ainsi Mariotte répond implicitement au genre de personnages rieurs figurant dans l'intertexte césairien : vous riez de moi parce que je suis une vieille femme noire ridicule, que j'ai envie de boire devant vous et que je vais me faire mendicante pour exhiber devant vous la gloire terne de votre sens de supériorité. Est-ce parce que ces rencontres, malgré l'apparente victoire morale que Mariotte en a tirée, représentent une solution trop manifestement imaginaire à son isolement et à son humiliation ? Elle a besoin de pousser plus loin son voyage dans un monde d'humiliation qu'elle croit savoir rejeter sur les autres. Mais elle emploie les termes « espoir » et « crainte » : c'est seulement si elle tombe sur un(e) Antillais(e) qu'elle va

pouvoir gagner ce pari, et pourtant il reste au fond de son esprit cette autre éventualité déjà suggérée par le poème de Césaire, à savoir que l'Antillais soit prêt à se mettre du côté des autres pour rire d'elle : « Et, à la fin, j'étais comme en colère contre les Antillais absents et contre moi » (p. 157).

Ayant assumé le rôle hautement théâtral de mendiant en dehors d'un café, elle commence par réduire les donateurs potentiels à une distribution historiquement déterminée. C'est-à-dire que tous ceux qui risquent de la mépriser (parce qu'ignorer un mendiant ou lui faire l'aumône, dans la conception de Mariotte, est également un acte de mépris), participent du panthéon du colonialisme tel que défini par Césaire dans le *Discours sur le colonialisme*, menant directement de la Traite des esclaves à la Shoah<sup>23</sup>. Comme se dit Mariotte : « combien de possibles négriers » figurent parmi ces gens qui passent, « [combien] de possibles bonnes âmes tueuses de juifs », « de possibles missionnaires », « de possibles banquiers, généraux, archevêques, patrons de bordels », « de possibles constructeurs d'avenir » (p. 159). Dans ce cas, quand on lit ce passage à la lumière de son intertexte césairien, on peut penser que les Schwarz-Bart n'ont pas seulement écrit ce texte à quatre mains pour montrer les parallèles entre le colonialisme et l'Holocauste mais aussi pour suggérer une continuité logique entre les deux réalités. Comme l'explique Césaire :

Où veux-je en venir ? À cette idée : que nul ne colonise innocemment, que nul non plus ne colonise impunément ; qu'une nation qui colonise, qu'une civilisation qui justifie la colonisation – donc la force – est déjà une civilisation malade, une civilisation moralement atteinte, qui, irrésistiblement, de conséquence en conséquence, de reniement en reniement, appelle son Hitler, je veux dire son châtiment<sup>24</sup>.

Celle qui finit par donner à Mariotte une pièce de dix francs est « une gentille petite vieille » qui la rassure en disant « avec bonté » : « Vous pouvez les boire [...] ça ne me dérange pas » (p. 159). En disant que la vieille femme est « tout étonnée d'être si bonne », Mariotte lui nie le droit d'exploiter la mendicante pour satisfaire à son plaisir tout bourgeois, tout humaniste d'avoir été bonne envers le monde colonisé dont Mariotte dans son esprit s'est constituée en symbole. Mariotte reste très proche de la ligne de pensée du *Discours sur le colonialisme*. Quand elle s'assoit dans le café et commande son verre de vin « dans un verre à bière », elle est toujours aux aguets du scandale qu'elle va provoquer. À un moment donné, elle croit entendre des rires venant des tables voisines parce qu'elle fait claquer sa langue. Elle frappe le plancher avec sa canne pour imposer le silence, mais en fin de compte, son récit nous dit très peu sur la réaction des autres clients du café. Mariotte transforme le drame prévu par Césaire en acte de résistance et en revendication. Elle est consciente du rôle qu'elle joue

---

23. « Et aujourd'hui il se trouve que ce ne sont pas seulement les masses européennes qui incriminent, mais que l'acte d'accusation est proféré sur le plan mondial par des dizaines de millions d'hommes qui, du fond de l'esclavage, s'érigent en juges. » (Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955, p. 8).

24. Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, op. cit., p. 18.

devant les autres mais elle revendique le double rôle de victime et d'observatrice. Elle ajoute cette réflexion quand elle est tentée de ramasser un autre mégot dans un cendrier :

il était donc inutile de s'abaisser davantage devant ces Blancs, après que je leur aye déjà demandé la charité au-dehors, comme si je reniais ma couleur, comme si je reniais mes rêves d'enfant, comme si je reniais chacune des pensées droites de ma vie et jusqu'au souvenir déchirant de Moman, de Raymonique et de la femme Solitude. (p. 163)

Bien qu'elle cède à la tentation d'allumer le mégot, elle ressent tout de suite de nouveau la honte et quitte le café en laissant la pièce de dix francs. Mais elle insiste sur le fait que les Blancs n'ont pas ri. Mariotte recrée comme une pièce de théâtre dont le metteur en scène prend de grandes libertés avec la condition du « nègre dans le tramway » : elle partage et réalise la honte, son geste n'a rien d'une simplicité triomphale, mais elle investit son rôle de sa mémoire historique et se permet d'imaginer un moment où le rire, sans qu'elle sache vraiment pourquoi, cède à ses insistants coups de canne.

#### « S.O.S. poétique » : Appel direct

Ainsi, l'évocation de Raymonique comme Rebelle et l'évocation du « nègre dans le tramway » pourraient s'interpréter comme deux pôles de l'intertexte césairien – la mémoire historique de la résistance et la revendication d'une place d'observatrice par rapport à la société parisienne produite par l'histoire coloniale. Mais il reste toujours dans ce dialogue intertextuel une double énigme : pourquoi, au moment de s'échapper du Trou en profitant de l'exotisme sexuel et prédateur du gardien Nicolo, Mariotte éprouve-t-elle le besoin de faire appel et de façon urgente (« S.O.S poétique ») directement à « Saint-Césaire » (p. 157). Et encore, pourquoi les Schwarz-Bart eux-mêmes s'écartent-ils ici explicitement de la voix narrative de Mariotte en ajoutant deux notes pour dire qu'il s'agit d'un « souvenir tronqué et déformé d'un passage d'Aimé Césaire », et encore d'une « évocation mutilée » d'un poème de Césaire ? (p. 214, notes 4 et 5).

Plusieurs éléments contextuels pourraient se prêter à une explication des deux références faites par Mariotte à deux poèmes de *Soleil cou coupé*, recueil publié une première fois en 1948 et intégré plus tard au recueil *Cadastre* (1961). Mariotte vient de conclure une conversation plutôt cocasse avec son amie Jeanne sur les faiblesses des hommes, mais Mariotte se trouve dans l'obligation de flatter le gardien monsieur Nicolo pour pouvoir sortir sous prétexte de visiter la bibliothèque. Il se permet de l'appeler « *l'amou Doudou* », expression à la fois sexiste et raciste et de la toucher de façon abusive. Elle le flatte et se prête à son jeu (« Je vis aussitôt que mon numéro était conforme à ses vœux » (p. 150), toujours dans le but de pouvoir sortir à la recherche de Rosina Bigolo. Mariotte résume son analyse de la situation : « Le scorpion écrasé souffre. En est-il moins scorpion ? En est-il moins souffrant ? » (p. 151). Le pouvoir des êtres humains d'humilier les autres n'est pas effacé par leur propre souffrance. Le fait qu'elle s'inclut dans la liste des scorpions tant misérables que méchants implique qu'elle se considère aussi forte que Nicolo même quand il abuse du pouvoir qu'il croit exercer à son égard. Le S.O.S. poétique s'adresse à Césaire à cause de cette

souffrance mais aussi à cause du but qui motive son abaissement : le désir d'un dernier acte libre lié au rêve d'un retour au passé antillais à travers les éléments sensuels d'une cuisine disparue et d'un plat dont elle se souvient avoir été privée comme enfant.

Les connotations religieuses que Mariotte inscrit dans son appel au secours suggèrent un certain élément du sacré dans son rapport avec son célèbre compatriote : il est à la fois l'écrivain qu'elle avait aspiré à devenir et le saint de la Parole d'un vécu identitaire qu'elle partage avec lui. Elle lui demande de frapper « sur le tambour de [sa] mémoire » (p. 151), ce qui implique une culture commune sous forme de musique et un lien entre ses luttes avec la mémoire personnelle (« ma mémoire ») et la mémoire collective qu'elle réclame comme « paroissienne ». Elle cite le poème « Aux écluses du vide » pour deux raisons : le titre décrit littéralement sa condition au moment de sortir du Trou parce que la porte de l'asile va s'ouvrir pour elle comme une écluse, lui permettant de naviguer dans une mer de mémoires manquées où elle va bientôt sombrer ; mais aussi, les mots du poème « Je suis tout nu. J'ai tout jeté. Ma généalogie. Ma veuve. Mes compagnons »<sup>25</sup>, qu'elle cite en escamotant « Ma veuve » (peut-être pour y insérer son identité de femme), semblent définir, et avec une grande précision, les problèmes auxquels elle est confrontée. Elle est nue parce que l'hospice et la métropole raciste (doublement représentés ici par monsieur Nicolo) l'ont exposée au regard méprisant qu'elle conçoit à son propre égard, pour ne pas en laisser le pouvoir aux autres. Elle a abandonné les seuls liens avec ses origines (sa généalogie), alors que ses voisines du Trou comme Jeanne et la Bitard sont de fausses compagnes parce que leur regard est fondamentalement une forme de réification. L'inclusion de l'autre poème du même recueil, « Blues de la pluie<sup>26</sup> » se justifie surtout par l'expression « nos mémoires défaites », éminemment applicable aux efforts de Mariotte pour ne pas mourir seule, sans s'être souvenue de son pays. Quant à la phrase énigmatique du poème : « et des peuples de force étrange, nous laissons pendre nos yeux », on peut dire que Mariotte reconnaît dans l'allusion au lynchage une histoire d'oppression, douleur ultime de sa conscience.

### Les six notes en fin de texte

Nul doute que Mariotte cite ces mots de Césaire de façon délirante, sans toujours respecter les règles de la citation. Mais pourquoi les Schwarz-Bart sont-ils si sévères dans leur appréciation du palimpseste de leur protagoniste-narratrice ? Pour aborder cette question, nous signalerons un certain nombre de détails au sujet des notes ajoutées à la fin du texte. Premièrement, au niveau de la forme du texte comme œuvre de fiction, les six notes ajoutées à la fin ont comme fonction de marquer la différence entre la voix narrative et la voix des auteurs. Pourtant la première note, signée par Simone Schwarz-Bart seule, suggère que sa voix et celle de Mariotte ne sont pas absolument distinctes. Quand elle dit : « Si j'emploie presque partout les tournures de la Guadeloupe, mon île natale », elle se distingue de Mariotte qui s'identifie comme Martiniquaise, mais se réclame de la même voix, c'est-à-dire

---

25. Aimé Césaire, *Cadastre*, Paris, Seuil, 1961, p. 47.

26. *Ibid.*, p. 18.

d'avoir prononcé les mêmes mots. La note 2 sert à reconnaître différentes sources d'information et l'œuvre de Césaire y occupe la première place. La note 3 concerne l'héritage africain de la culture antillaise et on est donc toujours dans le sillage de la négritude césairienne.

Les notes 4, 5 et 6 sont des références directes à l'intertexte césairien. En insistant sur le caractère indiscipliné de l'usage que fait Mariotte de ses sources que pourtant elle semble vouloir traiter de sacrées, les Schwarz-Bart se distancient implicitement de « son » projet d'écriture. Ils ont inventé l'écriture de Mariotte, avec son intertexte césairien, mais cela ne veut pas dire qu'ils partagent complètement le point de vue imaginaire d'une femme âgée, souffrante, iconoclaste, parfois un peu obscène, qui va jusqu'à mal citer le grand poète Aimé Césaire. L'effet ultime de leur dialogue intertextuel est d'avoir un peu honte de celle qu'ils ont créée, ou au moins de ne pas entretenir le même rapport avec Césaire que Mariotte, bien qu'elle semble avoir été créée pour dire leurs vérités.

Reste à déterminer les implications de cette scission entre le rôle de Césaire comme « discours persuasif interne » dans le récit d'un personnage fictif et comme écrivain formellement cité dans le métatexte des auteurs. Maha Ben Abdeladhim voit dans les notes « une volonté d'inscription historique<sup>27</sup> » de la part de deux auteurs dont la relation conjugale avait déjà rendu opaque la « voix de l'énonciateur<sup>28</sup> ». Pour nous, André et Simone Schwarz-Bart font de l'intertexte césairien le point de mire de leur réinsertion dans le texte comme énonciateurs du discours de Mariotte. Les lecteurs/trices devraient-ils voir dans cet acte scriptural la revendication d'une perspective historique plus englobante que celle de Mariotte, plus proche des courants intellectuels concentrant en Aimé Césaire les formes d'oppression réunies dans l'expérience de chacun des deux auteurs ? Ne serait-ce pas contredire la citation de Césaire mise en exergue « Et voici l'homme à terre, et son âme est comme nue » qui semble nous inviter à prendre au sérieux cette femme qui nous parle du fond du Trou ? Il est possible que pour les Schwarz-Bart le dialogue mis en branle par cet intertexte dépasse les limites de la fiction romanesque<sup>29</sup>. Pour saisir pleinement tout ce que nous dit Mariotte, nous sommes obligés de renoncer à toute idéalisation de son discours : nous devons, pour bien comprendre celui-ci, accepter le potentiel d'incohérence inscrit dans les conditions de son existence. Conditions que les Schwarz-Bart ne tenaient pas moins à recréer dans la mesure où Mariotte évoque la prise de parole d'une femme opprimée dans un univers postcolonial qui ne leur était que trop bien connu.

---

27. Maha Ben Abdeladhim, « *Un plat de porc aux bananes vertes ...* », art. cit., p. 92.

28. *Ibid.*, p. 91. Nous sommes d'accord avec Ben Abdeladhim qui souligne le rapport entre ces Notes et le discours de deux auteurs ayant deux visions historiques à réconcilier. Notre objectif est d'expliquer pourquoi André et Simone Schwarz-Bart ont décidé d'intervenir de cette façon ambiguë dans un dialogue intertextuel qu'ils avaient créé entre Mariotte et Aimé Césaire.

29. Roberto Gac soutient l'importance du dialogique de Bakhtine comme base de l'intertextualité, mais critique l'insistance de celui-ci sur la forme romanesque comme cadre clos de l'intertexte. En expliquant ce qu'il considère comme un genre « post-romanesque », il ajoute que « Plurilinguisme "interne" et "externe", confrontation de langages et de langues, dialogues des textes entre eux (et non simplement des "voix" imaginaires et inaudibles des "personnages") sont, en substance, les éléments mis en œuvre dans l'écriture d'un intertexte. » (« Bakhtine, roman et l'intertexte », *Sens public*, 2012, p. 22).

## Bibliographie

- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
- BEN ABDELADHIM Maha, « *Un plat de porc aux bananes vertes* ou l' "Autrement qu'être" de la relation », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 26, n° 1, 2011, p. 81-94. [doi.org/10.1353/nef2001.004](https://doi.org/10.1353/nef2001.004)
- CAILLER Bernadette, *Proposition poétique : une lecture de l'œuvre d'Aimé Césaire*, Paris, Éditions Nouvelles du Sud, 1994 [1976].
- CASE Frederick Ivor, *The Crisis of Identity: Studies in the Guadeloupean and Martiniquan Novel*, Sherbrooke, Naaman, 1985.
- CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983 [1939].
- *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955.
- *Et les chiens se taisaient*, Paris, Présence Africaine, 1956.
- *Cadastre*, Paris, Seuil, 1961.
- GAC Roberto, « Bakhtine, roman et l'intertexte », *Sens public*, 2012, p. 1-34. [doi.org/10.7202/1062837ar](https://doi.org/10.7202/1062837ar)
- GYSELS Kathleen, « "Capitale de la douleur" : Paris dans *L'isolé soleil* et *Un plat de porc aux bananes vertes* », *The French Review*, vol. 73, n° 6, 2000, p. 1087-1099. [www.jstor.org/stable/399364](http://www.jstor.org/stable/399364)
- « From the "Rivers of Babylon" to *Un plat de porc aux bananes vertes*: intricacies of the Postcolonial and Postwar Jewish Condition, dans Janet Wilson et Chris Ringrose (dir.), *New Soundings in Postcolonial Writing*, Leyde, Brill, 2016, p. 35-61.
- IRELE Abiola, « "Les royaumes de la colère" ou les voies de la révolte dans l'œuvre poétique d'Aimé Césaire », dans J. Leiner (dir.), *Aimé Césaire ou l'athanor d'un alchimiste*, Paris, Éditions Caribéennes, 1987, p. 63-86.
- LOUIS Patrice, *Conversation avec Aimé Césaire*, Paris, Arléa, 2007.
- ONYEOZIRI Gloria, *La Parole poétique d'Aimé Césaire : essai de sémantique littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1992.
- SCHWARZ-BART André et Simone, *Un plat de porc aux bananes vertes*, Paris, Seuil, 1967.

# Le trait d'union : une trace interlectale ?

## Étude comparée de *Pays rêvé, pays réel* et *L'Ancêtre en Solitude*

OLIVIER-SERGE CANDAU, Université des Antilles

### Résumé

Bien plus fertile en créole qu'en français, la composition nominale et verbale se définit comme la juxtaposition d'unités lexicales autonomes, parfois marquée par le recours au trait d'union. La présence du trait d'union dans *Pays rêvé, pays réel* d'Édouard Glissant (1985) et dans *L'Ancêtre en Solitude* de Simone et d'André Schwarz-Bart (2015) donne à voir sans conteste la trace du créole dans la syntaxe française. Avec le trait d'union, les deux unités lexicales se rapprochent sans pour autant s'assimiler. Cette recherche vise ainsi à explorer les mécanismes linguistiques qui prévalent, qu'il s'agisse des schémas de composition qui se dégagent ou des relations lexicales entre la première unité et la seconde. Il apparaît ainsi que le trait d'union révèle un partage des langues inattendu, grâce auquel les unités lexicales composées combinent le français et le créole, entraînant des interactions riches entre les langues. L'analyse linguistique des formes retenues débouche sur quelques pistes d'interprétation plus générales.

Le trait d'union a fait bien peu souvent l'objet d'études littéraires, et moins encore lorsqu'il s'agit d'auteurs antillais, parmi lesquelles on peut citer celle de Roger Little, consacrée au corpus persien<sup>1</sup>. À notre connaissance, le chapitre de Manuel Norvat, dédié aux « rhétoriques du trait d'union » dans les écrits d'Édouard Glissant, fait figure d'exception<sup>2</sup>. De cette unique étude consacrée au trait d'union chez le poète se dégagent quelques principes. Le trait d'union atteste des principes suivants : une créativité lexicale poétique ; la présence palpable du créole dans la phrase en français dans la lignée des emplois chez Saint-John Perse ; la mise en œuvre de nouvelles relations entre les référents du monde qu'il associe ; une poétique de l'inachevé. À la complexité d'un monde sans cesse en évolution répond l'inachèvement d'un trait d'union qui renforce bien plus qu'il ne réduit l'écart entre les référents associés.

Si l'intérêt d'une étude sur le trait d'union dans un recueil d'Édouard Glissant se comprend aisément, on ne s'étonnera pas non plus du rapprochement avec un récit des époux Schwarz-Bart, largement commenté par Kathleen Gyssels en 2013<sup>3</sup>. S'ajoute une proposition

- 
1. Roger Little, « Une poésie de traits d'union », *Études sur Saint-John Perse*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 98-107.
  2. Manuel Norvat, *Le Chant du divers. Introduction à la philopétique d'Édouard Glissant*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 135-136.
  3. Kathleen Gyssels, « Un long compagnonnage : Glissant et Schwarz-Bart face à la 'diaspora' », *Revue des Sciences humaines*, n° 309, 2013, p. 18. Comme le rappelle la critique, le prix Carbet, présidé par Édouard Glissant, ne sera décerné à André Schwarz-Bart qu'à titre posthume en 2008, marquant ainsi une reconnaissance fort tardive de la part du poète.

récente<sup>4</sup> qui a mis au jour la dynamique linguistique qui s'opère entre la voix française et la voix créole dans ce récit à quatre mains.

L'usage du trait d'union dans le recueil *Pays rêvé, pays réel* d'Édouard Glissant<sup>5</sup> et le récit *L'Ancêtre en Solitude* de Simone et d'André Schwarz-Bart<sup>6</sup> attire toute notre attention, moins par sa fréquence que par son emploi. La grande majorité des emplois lexicaux du trait d'union, c'est-à-dire lorsqu'il marque l'unité linguistique des mots qu'il associe<sup>7</sup>, renvoie à des réalités ancrées dans les Antilles. Il s'agit soit de *realia* sans réel équivalent lexical en français, comme les noms d'arbres par exemple, sauf à proposer leur dénomination savante en latin, soit d'expressions calquées sur le créole. On évoquera ainsi le « *bois-rada* » ou *Myrsine trinitatis* dont la vigueur du tronc n'a d'égal que la fierté d'Hortensia dans le roman (« Hortensia avançait maintenant toute droite dans la vie, aussi lourde et fière qu'un tronc de **bois-rada** », AS, p. 112) ou encore les « bêtes-à-feu » que sont les lucioles auxquelles le poète se compare (« Ah je m'égaré, tel un troupeau/**de bêtes-à-feu** sauvages », PR, p. 30).

Dans le cadre de cette étude, nous retiendrons uniquement les unités lexicales réunies par un trait d'union, que Michel Mathieu-Colas appelle des « composés graphiques<sup>8</sup> », parmi lesquels l'emploi du créole s'avère identifiable. Seront ainsi écartés les termes courants dans l'histoire des Antilles comme « quatre-piquet »<sup>9</sup> (« Son nom c'est "**quatre-piquet**" », AS, p. 182) ou encore ceux qui attestent de variétés langagières fréquentes aux Antilles comme la particule postposée dans « pays-ci », qui ne s'identifie pas nécessairement comme un emprunt spécifique au créole (« De la ravine délimitée du pays-ci », PR, p. 44)<sup>10</sup>. À l'inverse, on inclura en marge de l'étude de ces formes certaines, qui, sans relever nécessairement du créole, font largement écho à l'écriture persienne. L'argument est plus littéraire que linguistique. L'usage de certaines formes avec un trait d'union comme « ô toute-en-jour » (« Ô terre, si c'est terre, **ô toute-en-jour** où nous sommes/venus », PR, p. 55) résonne en écho avec l'accumulation des traits d'union qui traversent la poésie de Saint-John Perse. Roger Little y perçoit une trace vivace du créole : « La tendance à mettre un trait d'union se révèle aussi quand on écrit le parler créole<sup>11</sup> ». Le corpus ainsi composé comporte une grande majorité d'occurrences de composés graphiques qui empruntent autant au français qu'au créole, et, en marge de l'étude, quelques-unes qui révèlent au détour de l'inspiration persienne une référence même lointaine au créole.

4. Olivier-Serge Candau, « *L'Ancêtre en Solitude* ou l'Écriture de la double entente. Étude de la composition interlinguistique (créole et français) dans le récit de Simone et d'André Schwarz-Bart (2015) », *Archipélies*, n° 10, 2020.

5. Édouard Glissant, *Pays rêvé, pays réel*, Paris, Gallimard, 1985. Désormais PR.

6. Simone et André Schwarz-Bart, *L'Ancêtre en Solitude*, Paris, Seuil, 2015. Désormais AS.

7. Martin Riegel, Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 80.

8. Michel Mathieu-Colas, « Syntaxe du trait d'union : structures complexes », *Linguisticae Investigationes*, Philadelphie/Amsterdam, John Benjamins, vol. 1, n° 19, 1995, p. 153-171.

9. Que l'on rendra par « kapikèt » en créole guadeloupéen.

10. En tout cas, il n'est guère utilisé en créole standard. Tandis que les locuteurs guadeloupéens auront plutôt tendance à préférer « péyi-lasa » ; ceux de Martinique emploient volontiers « péyi-tala ».

11. Roger Little, « Saint John-Perse et le parler créole », dans *Études sur Saint-John Perse*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 101.

Notre recherche a donc pour objectif d'étudier les emplois du trait d'union à la croisée de ces deux œuvres qui relèvent du français, du créole mais aussi des pratiques interlectales<sup>12</sup>, et dont on postule qu'ils ont un impact déterminant sur l'interprétation du texte. Plus particulièrement, nous cherchons à déterminer si la distinction graphique recouvre une distinction linguistique identifiable. La question se pose de savoir en quoi le traitement du trait d'union dans l'ensemble du corpus, qui manifeste une tension entre le créole et le français, peut en éclairer l'interprétation. Après avoir explicité l'usage tantôt naturalisé de la langue des époux Schwarz-Bart intégrant le créole sans difficulté dans le moule français, tantôt plus proche de l'artifice chez Édouard Glissant, nous rendrons compte de la façon dont le trait d'union associe les deux langues en présence pour vivifier l'interprétation des deux œuvres.

### De l'usage des langues dans les unités lexicales composées

L'usage du trait d'union dans les deux œuvres atteste d'un emploi différent des langues en présence<sup>13</sup>. Le couple Schwarz-Bart adopte principalement les règles de la langue créole pour écrire en français, et bâtir une fiction qui rende compte du réel antillais. Le récit atteste ainsi de trois configurations linguistiques particulières, selon que le recours au créole se manifeste plus ou moins explicitement dans les unités lexicales composées. Le trait d'union estompe d'une part la trace du créole. Parmi les nombreuses occurrences qui traversent le récit, on en relèvera deux en particulier, dont l'usage sert notre propos. Dans la première, le second nom se relie au premier par une préposition sous-entendue :

Parfois même elle pensait que toutes ces histoires de « liberté » étaient un **coco-(du) macaque** de leurres<sup>14</sup>, un piège de blancs pour faire le tri entre les bons et les mauvais (AS, p. 82)

Man Louise<sup>15</sup> s'étonne dans un long passage au discours indirect libre de ce que les « nègres » du voisinage, galvanisés par l'annonce de l'abolition de l'esclavage, s'approprient une terre jusque-là monopolisée par les Blancs. Condamnant fermement leur attitude, elle se plaît à

12. Lambert-Félix Prudent, « Aimé Césaire : contribution poétique à la construction de la langue martiniquaise », dans Albert Arnold (dir.), *Aimé Césaire : Poésie, Théâtre, Essais et Discours*, Paris, CNRS - Présence Africaine, 2013, p. 1626-1651.

13. On distingue en français plusieurs emplois du trait d'union, selon qu'il se repère dans un mot ou dans une structure lexicale complexe (Mathieu-Colas, *op. cit.*). Dans le cas du mot, le trait d'union porte la marque par excellence de la composition, dont il traduit paradoxalement à la fois l'autonomie des unités associées et leur interdépendance (Alise Lehman et Françoise Martin-Berthet, *Introduction à la lexicologie : sémantique et morphologie*, Paris, Armand Colin, 2008 [1998], p. 179). Les polémiques entretenues autour des contributions de la graphie du Gercé témoignent de la vitalité des questions suscitées par la standardisation de l'écriture du créole, et de ce fait de l'importance cruciale que pose l'emploi du trait d'union dans la graphie créole (voir Marie-Christine Hazaël-Massieux, « Théories de la genèse ou Histoire des créoles : l'exemple du développement des créoles de la Caraïbe », *La Linguistique*, vol. 41, n° 1, 2005, p. 19-40).

14. Nous reprenons les analyses menées précédemment pour l'origine et l'emploi du terme, cf. Olivier-Serge Candau, « L'Ancêtre en Solitude ou l'Écriture de la double entente », art. cit.

15. Man Solite Louise, fille de l'esclave Solitude, est vendue à madame de Maignon. Devenue adulte, elle épouse monsieur Legrandin. Dans cet extrait, le mari de Man Louise lui annonce que l'esclavage vient d'être aboli.

croire que Dieu les punira d'un bon coup de « coco-macaque ». La trame de la rêverie de Man Louise repose en partie sur le recours au français et au créole dans un curieux tressage. Le référent est d'abord clairement désigné en français : « il leur tomberait des coups de bâton sur la tête ». Puis, il fait l'objet d'une reprise en créole « toutes ces histoires de "liberté" étaient un **coco-macaque** de leurres ». À la désignation du référent en créole s'ajoutent deux éléments intéressants : l'adjonction d'un complément déterminatif en français (« de leurre ») et le passage du sens propre au sens figuré (le coup de massue de l'illusion). C'est désormais le sens abstrait qui sera retenu dans l'apposition suivante : « un **coco-macaque** de leurres, un piège des blancs pour faire le tri entre les bons et les mauvais ». Le glissement entre le sens concret et le sens abstrait s'est donc opéré par le changement de langue. Comme pour rappeler peut-être dans l'extrait le poids du Blanc sur le « Nègre » grisé par l'illusion de sa liberté. Dans la seconde occurrence :

Et puis le repas du porc commençait, et ensuite c'était au tour des humains, assis sur de grosses **maman-roches**, l'écuelle sur leurs genoux, silencieux (AS, p. 155) ;

la marque du pluriel dans le second nom (« roches ») parachève l'intégration du mot dans le lexique français, au prix d'un changement de sens et d'une antéposition, qui signale la taille de l'unité qu'elle caractérise<sup>16</sup>. Le trait d'union rend visible d'autre part la trace du créole par le recours à des procédures morphologiques de la langue, sans pour autant exclure le lecteur francophone qui, au prix d'un effort de compréhension, accède à son interprétation. C'est bien le cas des trois occurrences présentées ci-dessous :

elle fouillait quelques racines pour le repas et mettait la nourriture des porcs sur le « foyer », trois roches qu'elle avait placées sous un énorme arbre à pain, tout près de l'abri où se trouvaient les **cochons-planches** (AS, p. 150)

Il n'existe pas d'équivalent adjectival du terme « planche »<sup>17</sup>. La composition nominale participe à une nouvelle dénomination, ni tout à fait française ni tout à fait créole, qui offre aux auteurs la possibilité de désigner une *realia* antillaise sans réel équivalent.

monsieur Legrandin trouvait deux ou trois femmes autour de sa Louise qui mangeait des **bananes-poteaux** sur la dernière marche de la véranda, avec son air habituel de porter à la bouche des rêves (AS, p. 86)

---

16. Teodor Florin Zanoaga, « Observations sur la formation des mots en français littéraire antillais : étude d'un corpus de littérature contemporaine », dans André Thibault (dir.), *Le français dans les Antilles : études linguistiques*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 214. L'expression désigne des rocs d'une taille si grande qu'elle en devient indéfinissable (Mirna Bolus, communication privée, 2019). À noter que l'unité « maman » commute avec « papa » lorsque ce dernier précède une autre unité au masculin. On pourra donc trouver « papa-fromager » et « papa-bonhomme ».

17. L'expression de « cochons-planches » désigne des cochons particulièrement maigres et dont le dos tranchant caractérise des bêtes pigmentées, noires, à oreilles tombantes et aux membres longs. Il n'existe pas à strictement parler d'équivalent en français. De façon assez originale, son emploi marque l'intrusion d'un terme d'usage vernaculaire entré par la suite dans le vocabulaire scientifique.

C'était l'esprit attaché à ses pas, son mauvais ange, son démon acolyte, celui qui la poussait à grimper dans les arbres pour se bourrer de toutes sortes de fruits à nègres marrons : pommes surettes, **pommes-cafés**, **pommes-coolies**<sup>18</sup>, oranges grosses peau toutes grumeleuses d'amertume (AS, p. 124)

Dans les deux exemples cités, le second nom ne se substitue pas au premier mais apporte un complément d'information au prix d'une désémantisation partielle. L'apport du second nom est en effet réduit et se limite à caractériser le premier nom en matière de forme. Ainsi, les « bananes-poteaux » évoquent-elles les bananes à chair épaisse, les « pommes-cafés » des pommes ovales comme des grains de café. Conformément à l'usage en créole<sup>19</sup>, le trait d'union dans le récit joue un rôle d'indicateur lexical. Il dénote l'amalgame d'unités lexicales attestées de façon isolée<sup>20</sup> : « poteaux », « cafés », « coolies » existent à l'état libre.

Le trait d'union suggère enfin la coexistence des deux langues en contact, pour construire un sens global enrichi :

Quelques temps plus tard, elle se retrouvait seule dans sa case, une fois de plus, quand on y poussa un **zambo-Caraïbe**, venu en droite ligne de la Dominique (AS, p. 69)

Alors, par des voies mystérieuses, elle en venait au **zambo-Caraïbe**, à l'homme qu'on lui avait donné pour étalon, autrefois (AS, p. 103)

Le « zambo-Caraïbe » fait référence au fruit de l'union d'un esclave noir (*zambo* désignant une complexion plutôt foncée) et d'un Amériquien. Cette construction morphologique rend compte de la tentation d'isoler chez un même individu des traits ressortissant aux deux phénotypes, révélatrice de la grande complexité des caractérisations physiologiques raciales qui ont profondément marqué les colonies françaises, et dont le récit rend largement compte :

Selon certaines voisines, elle avait, dans ces jours d'ivresse, demandé au curé de porter également sur mon acte de baptême le nom de « **Coupé-dents** », en mémoire du fait qu'elle avait tranché de ses dents le cordon ombilical, avant de se traîner jusque dans la case (AS, p. 115)

La forme « Coupé » est une transcription avec une orthographe française du verbe créole « koupé ». Le syntagme verbal se comporte ici clairement comme une unité lexicale à part

---

18. On notera que le trait d'union n'est pas retenu pour écrire « pommes surettes ».

19. Serge Colot, *Guide CAPES créole. Guide de lexicologie créole*, Matoury, Ibis rouge, 2002 ; Jean Bernabé, *Obidjoul. Approche écologique et cognitive au service du mieux lire-écrire le créole*, Fort-de-France, Le Teneur, 2013 ; Anne Zribi-Hertz et Loïc Jean-Louis, « La Graphie créole à l'épreuve de la grammaire : plaidoyer pour un marquage graphique de l'attachement morphologique non lexical dans les créoles français des Antilles », *Faits de langue*, n° 49, 2017, p. 183-202.

20. Bernabé, *op. cit.* En créole, le trait d'union distingue deux types de lexèmes doubles : ceux issus de l'amalgame d'unités lexicales et ceux non attestés de façon isolée. On maintient ainsi le tiret pour *kafou-kafou* « aveugle » (construit par répétition de *kafou* « borgne »), et non pas pour *banmbanm* (« dans un état de misère ») puisque \**banm* seul n'est pas attesté.

entière<sup>21</sup> dans laquelle le second nom marque le moyen grâce auquel le procès dénoté par le premier nom se réalise. On avance l'hypothèse selon laquelle l'absence de marquage morphologique de l'infinitif en créole et le recours à une construction directe du verbe « koupé » dans tous ses emplois répertoriés (comme « koupé kyé », au sens de faire un affront, etc.) facilitent peut-être d'autant la création de la forme « Coupé-dents ». Ce surnom, qui figure à la demande d'Hortensia dans le registre paroissial, excite l'imagination du lecteur. La narratrice du journal, Marie, voit dans ce sobriquet une trace de la coupure brutale du cordon ombilical par sa mère. Il convient de l'analyser comme une trace en présence de l'action violente qui s'inscrit au cœur de l'être schwarz-bartien dès sa naissance<sup>22</sup>.

À l'inverse, le recours au trait d'union chez Édouard Glissant ne correspond à aucune exigence syntaxique, mais marque simplement un emploi expressif<sup>23</sup> qui permet à l'ensemble des unités réunies de fonctionner comme un ensemble sémantique. Il s'agit par exemple de séquences syntaxiques lexicalisées<sup>24</sup>. Elles se rapprochent parfois du nom (« ô Toute-en-nuit ; ô toute-en-jour »), parfois de l'adjectif (« Toute-enfuie »). Observable uniquement dans le recueil, elles se construisent autour d'un schéma prototypique [adverbe + préposition + nom commun] pour les deux premières et [adverbe + participe passé] pour la troisième. Le trait d'union permet donc à l'ensemble des unités réunies de fonctionner comme un ensemble sémantique. Les deux unités précitées « ô Toute-en-nuit » et « ô toute-en-jour » se répondent en écho dans le recueil :

Crie Ata-Élie la nue disgrâce de ma cécité **ô Toute-en-nuit** (PR, p. 23)

Ô terre, si c'est terre, **ô toute-en-jour** où nous sommes/venus (PR, p. 55)

À la cécité du poète (PR, p. 23) répond la grande lumière de la terre promise (p. 55). L'apposition de la séquence lexicalisée « ô Toute-en-nuit » répète l'expression de la cécité dont elle est séparée par le vocatif « ô », et dont l'homophonie avec l' « eau » invite à y voir un jeu de miroir. La dernière séquence « toute-enfuie », qui là encore par un jeu d'homophonie se rapproche des deux autres (le préfixe « en » réplique la préposition des deux autres séquences « ô Toute-en-nuit » et « toute-en-jour »). Cette séquence lexicalisée se coordonne à un adjectif :

Je t'ai nommée Insaississable **et** Toute-enfuie (PR, p. 55)

dont elle reprend la majuscule (« Insaississable »). La séquence lexicalisée fonctionne alors pleinement comme un adjectif qualificatif qui caractérise la terre, dont on peine à com-

21. Florence Villoing, « Les mots composés VN du français : arguments en faveur d'une construction morphologique », dans *Cahiers de grammaire*, Toulouse, université du Mirail, 2003, p. 186.

22. Ildem Arzu, « Sœurs de solitude : Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart », *Études caribéennes*, n° 3, 2019.

23. Michel Mathieu-Colas, « Syntaxe du trait d'union : structures complexes », *Linguisticæ Investigationes*, vol. 1, n° 19, 1995, p. 4.

24. Florence Villoing, « Morphologie constructionnelle et arguments sémantiques du verbe : un traitement HPSG des composés VN du français », *Travaux de linguistique*, n° 60, 2010, p. 65-89.

prendre si le poète la compare à la femme aimée ou s'il associe la femme aimée à cette terre promise (« Je t'ai nommée **Terre blessée** », *PR*, p. 56).

Alors que dans le récit, le tirt associe souvent le créole et le français sans susciter de bouleversements majeurs dans la syntaxe française, il rend davantage manifestes les langues en contact dans le recueil poétique et en offre une exploitation optimale.

### De la création des unités lexicales composées

Dans la lignée de ce que nous venons d'avancer, on ne s'étonnera pas de ce que les époux Schwarz-Bart recourent principalement à des unités lexicales figées, c'est-à-dire existant déjà en l'état dans la langue<sup>25</sup>. Les rares occurrences qui échappent à cette tendance méritent d'autant plus de faire l'objet d'une étude. À l'inverse, le recueil poétique atteste d'un usage équilibré entre les unités lexicales figées et les unités lexicales occasionnelles.

Lorsque le récit fait apparaître des composés occasionnels, le contexte immédiat lève toute ambiguïté de sens. Le recours à des termes d'usage transparent enlève toute opacité au sens des unités construites. Elles ressortent pour l'une d'entre elles à un lexique spécialisé :

Elle écoutait avec plaisir les histoires de l'ancêtre [...] toutes ces histoires d'appels, de cloche matinale, de mauvais maîtres, de carcans, de quatre piquets et **tonneaux-clous**, et de fouets, de verges, de longues rigoises qui blanchissaient le derrière des grandes personnes (*AS*, p. 130)

Les « tonneaux-clous » non attestés ailleurs renvoient au champ sémantique, largement développé dans le récit, des moyens de transport maritime des boissons notamment, au même titre que la « dame-jeanne<sup>26</sup> » ou encore le « demi-tonnelet<sup>27</sup> ». Lorsque l'emploi du terme peine à s'ancrer dans un contexte précis, le contexte immédiat lève toute ambiguïté sur le sens à mobiliser :

Les **bels-airs** montaient et descendaient, livrant assaut aux ventres, aux têtes, aux dos (*AS*, p. 96) et Un jour qu'il était sur ses talons, à savourer un "**chaud-manger**" (*AS*, p. 121)<sup>28</sup>.

À l'inverse, le recueil d'Édouard Glissant mobilise des composés occasionnels. À ceux qui ont déjà fait l'objet d'un commentaire précédemment (« ô Toute-en-jour » ; « Toute-enfuie », « ô Toute-en-« nuit) s'ajoutent deux occurrences. Une première,

---

25. Gaston Gross, *Les expressions figées en français. Noms composés et autres locutions*, Paris, Ophrys, 1996 ; Yohan Haquin, « Comment analyser sémantiquement les expressions figées ? », *Revue de sémantique et de pragmatique*, n° 39, 2016, p. 39-58.

26. « Certains de ses employeurs lui rendaient visite, au hasard de leurs besoins, et sitôt qu'ils apparaissaient monsieur Legrandin semblait transformé, le rhum devenait ses père et mère, et la **dame-jeanne de vin** gargouillait joyeusement [...] » (*AS*, p. 79).

27. « L'un des garçons avait une cruche posée sur la tête, l'autre un **demi-tonnelet**, et le troisième exhibait une brassée de feuillages. » (*AS*, p. 40).

28. Les époux Schwarz-Bart recourent à un terme non répertorié en français standard « bel-air » d'usage à la Martinique, et qui transcrit le créole « bélé », équivalent du gwo-ka, désignant à la fois le tambour, la musique et la danse traditionnelle des esclaves. La question du « -s » graphique obscurcit la présence du créole en modifiant la prononciation du mot.

Ô ma souffrance sur ton/ erre/ Grandit le **figuier-maudit** (PR, p. 24)

Le terme appartient au lexique français. Le « figuier-maudit », terme d'emploi banal aux Antilles, désigne un arbre aux puissantes racines. Une seconde,

Une **bête-longue** file aux bambous (PR, p. 49)

Le lecteur, pour peu qu'il s'intéresse à la Martinique, aura reconnu la figure du serpent. Le terme de « bête-longue » s'emploie par euphémisme pour désigner le serpent dont la seule sollicitation risque de le faire apparaître. Annegret Bollée mentionne une ancienne croyance africaine, selon laquelle le serpent apparaîtrait devant celui qui s'avise de le nommer<sup>29</sup>. La mention de la « bête-longue » un peu plus loin dans la *glose*<sup>30</sup> se joue de cette malédiction :

**Bête-longue.** Reconnu, à cette croisée des eaux, le sillage innommable du serpent.

La mention du créole est ainsi particulièrement ambiguë : elle entrelace les procédures de nomination (l'entrée lexicale du mot « Bête-longue » et la mention même du « serpent ») et laisse pourtant en suspens sa désignation par l'antéposition du participe « Reconnu », qui pose comme connu ce qui ne l'est pas encore, l'insertion d'un groupe prépositionnel « à cette croisée des eaux » qui retarde la désignation du reptile volontairement relégué au rang de complément du nom, et les récurrences phoniques des nasales qui se glissent tout au long de la phrase : [rə-kɔ-ny-a-set-krwa-ze-de-zo-lə-si-ja-ʒi-nɔ-ma-blə-dy-ser-pɑ̃].

Glissant mobilise aussi des composés figés issus du créole. Ils sont au nombre de trois (« à-tous-maux », « bêtes-à-feu » et « quatre-chemins ») et suscitent tous des difficultés d'identification des langues, qu'il s'agisse du français ou du créole. L'absence de contexte immédiat dans le recueil qui favoriserait la levée de l'ambiguïté impose au lecteur une certaine connaissance de l'univers antillais pour percevoir le sens des unités, sans que la trace du créole ne se fasse immédiatement ressentir. À cette complexité s'ajoute celle des différentes formes, dont on peine à décider s'il s'agit d'un calque ou d'un emprunt, ce qui opacifie le recours aux langues dans le poème<sup>31</sup>.

La première, la plus simple, relève de l'emprunt au créole « atoumo » qui désigne une plante ornementale observables dans les régions tropicales, dotée de feuilles vertes et de fleurs rose pâle, au nom savant d'*Alpinia zerumbet*<sup>32</sup>.

---

29. Annegret Bollée, *Dictionnaire étymologique des créoles français d'Amérique, Deuxième Partie, Mots d'origine non française ou inconnue*, Hambourg, Helmut Buske Verlag, 2017, p. 119.

30. « Tracées » (PR, p. 69).

31. Le calque et l'emprunt attestent des interactions entre des langues en contact. Le calque désigne l'emploi dans une langue d'un mot emprunté à une autre. On citera le « hasard » emprunté à l'arabe ou encore « baroque » au portugais. Le calque consiste à emprunter un emploi et non pas une forme. Dans le langage journalistique « en termes de » s'emploie au sens de « en ce qui concerne » qui traduit l'anglais « in terms of » à la place de « en matière de ».

32. Claude Poirier et Michel Francard, *Base de données lexicographiques panfrancophone*, 2004. Disponible sur [www.bdlp.org](http://www.bdlp.org).

Nous rions/ De ne savoir nouer l'**à-tous-maux** et l'épais maïs (PR, p. 16)

**À-tous-maux.** Mon frère l'initié le planta devant la maison, que le cyclone s'écarte, que les malheurs fondent et s'égaillent (PR, p. 69)

L'ensemble de l'unité « à-tous-maux » constitue le second nom de l'unité lexicale. On parle ainsi d'« herbe-à-tous-maux ». La préposition employée « à » possède ici une valeur référentielle puisqu'elle indique en elle-même le but que l'on retrouve dans un syntagme prépositionnel ordinaire : il s'agit d'une herbe à/apte à traiter tous les maux. La structure morphologique qui relie le premier nom au second trouve donc un équivalent syntaxique.

Le deuxième exemple se construit de la même façon :

D'où parlez-vous ainsi ? Ah je m'é gare, tel un troupeau  
De **bêtes-à-feu** sauvages (PR, p. 30)

Les « bêtes-à-feu » sont un emprunt au créole « bèt-a-fé » qui désigne une luciole. La préposition complète ici le nom en apportant une précision sur la matière dont elle se constitue, la lumière (ici, le feu par synecdoque). Au même titre que l'unité « quatre-chemins », le recours au trait d'union rend une fois de plus difficile sa caractérisation en emprunt ou en calque. Le contexte d'emploi immédiat réactive le double sens de luciole (bèt-a-fé) et de bête enflammée (bêtes à feu). L'ambiguïté lexicale (s'agit-il là encore d'un calque ou d'un emprunt ?) se met au service de l'expression poétique. La parole poétique est à la fois celle d'une luciole apportant une lumière dans l'obscurité d'un monde nouveau et mystérieux, dont l'ensemble du recueil propose la découverte, et celle d'une identité multiple et éclatée sans origine réelle<sup>33</sup>.

La troisième unité « quatre-chemins » dissimule un emploi plus délicat à caractériser :

Au **quatre-chemins** où fut rouée la sève (PR, p. 59)

Toute l'ambiguïté vient de l'usage du trait d'union et de son acception sémantique. En effet l'expression de « quatre-chemins » n'est pas attestée en français. Seule existe celle de « quatre chemins » avec le sens de « partout » dans l'expression « se rendre par quatre chemins ».

S'agit-il alors d'un emprunt ? L'énoncé recourt au créole « katchimen<sup>34</sup> » dont il francise la forme en « quatre-chemins » et dont il maintient le sens de « carrefour à quatre routes ». Ou s'agit-il d'un calque ? L'énoncé sollicite l'emploi du créole « carrefour à quatre

---

33. La strophe pose ainsi une certaine difficulté dans l'identification des pronoms personnels. Celle en particulier du référent « vous » s'avère difficile dans la mesure où l'on ne sait pas s'il s'agit d'une question posée par un tiers au poète ou bien d'une interrogation qu'il s'adresse à lui-même : « D'où parlez-vous ainsi ? ». La seule certitude reste celle d'une ambiguïté affichée quant au lieu de l'énonciation « D'où parlez-vous ainsi ? ».

34. Parfois aussi appelé « twachimen », il renvoie à un lieu chargé de croyances. C'est au « katchimen » que se lancent imprécations et malélices contre le voyageur égaré dans la nuit.

routes » au détriment du sens français de « partout ». Le contexte d'usage brouille les pistes. L'ensemble de la strophe hésite entre l'interprétation créole du « carrefour » où routes terrestre et cosmique se croisent et celle française de « partout » :

L'eau d'agave n'apaise pas la fleur timide  
Les étoiles chantent d'un seul or qu'on n'entend  
Au **quatre-chemins** où fut rouée la sève (PR, p. 59)

La mention du « quatre-chemins » en début du troisième vers cité réunit les éléments naturels (« L'eau d'agave », l'air avec les « étoiles », le feu avec l'« or », la terre avec la « sève ») et renvoie bien à son acception française et créole. L'expression de « quatre-chemins » commute tout autant avec l'adverbe « partout », qu'évoque la réunion des quatre éléments naturels, qu'avec le nom de « carrefour », où se croisent le ciel et la terre<sup>35</sup>. Seul le poète ne s'y prend pas par quatre chemins pour se rendre vers la terre promise :

Tu es pays d'avant donné en récompense  
Invisibles nous conduisons la route (PR, p. 59)

À l'échelle des deux œuvres aucune expression n'atteste d'une réelle opacité lexicale. Les connaissances extralinguistiques du lecteur ou le contexte linguistique permettent globalement de rendre compte du sens, sans pour autant l'épuiser. Si la présence du créole se fait davantage ressentir dans les composés graphiques du récit que dans le recueil, elle n'en demeure pas moins bien différente. La connaissance des *realia* antillaises enrichit la lecture du récit, alors qu'elle complexifie celle du recueil. Elle s'inscrit alors pleinement dans une écriture dont le recours aux deux langues en présence, le créole et le français, accroît largement l'interprétation.

## Conclusion

Cet article a été l'occasion de s'interroger sur la résonance, bien plus peut-être que la filiation, existant entre Édouard Glissant et les époux Schwarz-Bart. L'étude du trait d'union dans les composés graphiques associant le créole et le français a permis d'en explorer une dimension toute particulière. Les analyses ont mis en évidence deux principes linguistiques à l'œuvre dans l'utilisation du trait d'union : l'usage plutôt naturalisé du créole chez les époux Schwarz-Bart et plutôt artificiel chez Édouard Glissant, et la nécessité de recourir au contexte extralinguistique (les *realia* antillaises) pour accéder au sens littéral dans le récit et à l'interprétation dans le recueil poétique.

---

35. La terre dont l'ensemble « Pour Mycéa » (PR, p. 53-69) chante les louanges, se dessine par opposition au ciel, signalé ici par la mention des étoiles.

De façon plus générale, le trait d'union dénote, plus que d'autres procédés à l'œuvre, l'interaction entre les langues et s'adresse à la double entente créole et française du lecteur<sup>36</sup>. Il y a fort à parier que le trait d'union marque le retour en force de la langue des ancêtres, dont l'esclave a été privé<sup>37</sup> et dont le recueil poétique se fait le triste écho<sup>38</sup> :

Vous qui savez lire l'entour des mots où nous errons  
Désassemblés de nous qui vous crions nos sangs (PR, p. 13)

Le recours au trait d'union perturbe la lecture en jouant sur la variabilité des connotations d'une langue en sus d'une autre. L'usage du créole, dont le trait d'union constitue une trace linguistique fertile dans les deux œuvres, s'avère peut-être une revanche sur l'aliénation de ces personnages livrés à eux-mêmes, et dont l'aïeule Solitude incarnait un modèle de passivité et d'abandon au monde dans *La Mulâtresse Solitude* (1972) d'André Schwarz-Bart<sup>39</sup>. Le recours au créole conserve une trace de la présence au monde de ces personnages dans une société qui ne leur accorde encore qu'une place réduite. Le trait d'union s'avère alors, bien plus qu'un simple signe graphique, un signe métalinguistique associant explicitement les langues en contact et ontologique en instaurant un nouveau rapport au monde. Il marque la réappropriation du réel antillais par les esclaves et descendants d'esclaves privés d'une partie de leur patrimoine linguistique et donc de leur identité. Ces quelques lignes de l'Avant-propos révèlent à leur tour à quel point la privation des origines a tant nourri le projet même de l'écriture du récit : « À l'époque, j'écrivais *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. J'étais en mal d'Ancêtre. Je ressentais une béance et notre histoire n'en finissait pas de me manquer. J'avais besoin de cette histoire secrète des vérités originelles, et j'étais moi-même incapable de l'écrire<sup>40</sup>. »

## Bibliographie

- ARZU Ildem, « Sœurs de solitude : Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart », *Études caribéennes*, n° 3, 2019. [doi.org/10.4000/etudescaribeennes.15199](https://doi.org/10.4000/etudescaribeennes.15199)
- BERNABÉ Jean, « Le Travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart, Contribution à l'étude de la diglossie littéraire créole-français », *Présence Africaine*, n° 121-122, 1982, p. 166-179.
- « Contribution à une approche glottocritique de l'espace littéraire antillais », *La Linguistique*, vol. 18, 1982, p. 85-109.

- 
36. Jean Bernabé, « Le Travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart, Contribution à l'étude de la diglossie littéraire créole-français », *Présence Africaine*, n° 121-122, 1982, p. 166-179 ; « Contribution à une approche glottocritique de l'espace littéraire antillais », *La Linguistique*, vol. 18, 1982, p. 85-109.
37. Kathleen Gyssels, « Rives et dérives en passant par la drive : les divagations glissantiennes », *L'Esprit créateur*, vol. 51, n° 2, 2011, p. 97-110.
38. Pierre-Alain Favre, « Le Songe, le réel et le chant dans la poésie d'Édouard Glissant », dans Yves-Alain Favre (dir.), *Horizons d'Édouard Glissant, Actes du colloque de Pau*, Biarritz, presses de S.A.I., 1992, p. 174.
39. Que Solitude représente peut-être le mieux. Elle incarne en effet ce modèle baroque de la contre-héroïne, absente à elle-même et au monde. Voir Odile Hamot, « Ombres de solitude ou l'héroïsme en négatif dans la *Mulâtresse Solitude* d'André Schwarz-Bart », *Études caribéennes*, n° 3, 2019, par. 13.
40. André Schwarz-Bart, « Avant-propos », dans *La Mulâtresse Solitude*, Paris, Seuil, 1972, p. 12.

- *Obidjoul. Approche écologique et cognitive au service du mieux lire-écrire le créole*, Fort-de-France, Le Teneur, 2013.
- BOLLÉE Annegret, *Dictionnaire étymologique des créoles français d'Amérique, Deuxième Partie, Mots d'origine non française ou inconnue*, Hambourg, Helmut Buske Verlag, 2017.
- CANDAU Olivier-Serge, « L'Ancêtre en Solitude ou l'Écriture de la double entente. Étude de la composition interlinguistique (créole et français) dans le récit de Simone et d'André Schwarz-Bart (2015) », *Archipelies*, n° 10, 2020. [www.archipelies.org/851](http://www.archipelies.org/851)
- COLOT Serge, *Guide CAPES créole. Guide de lexicologie créole*, Matoury, Ibis rouge, 2002.
- FAVRE Pierre-Alain, « Le Songe, le réel et le chant dans la poésie d'Édouard Glissant », dans Yves-Alain Favre (dir.), *Horizons d'Édouard Glissant, Actes du colloque de Pau*, Biarritz, presses de S.A.I., 1992, p. 191-202.
- GLISSANT Édouard, *Pays rêvé, pays réel*, Paris, Gallimard, 1985.
- GROSS Gaston, *Les expressions figées en français. Noms composés et autres locutions*, Paris, Ophrys, 1996.
- GYSSELS Kathleen, « Rives et dérives en passant par la drive : les divagations glissantiennes », *L'Esprit créateur*, vol. 51, n° 2, 2011, p. 97-110.
- « Un long compagnonnage : Glissant et Schwarz-Bart face à la "diaspora" », *Revue des Sciences humaines*, n° 309, 2013, p. 1-22.
- HAMOT Odile, « Ombres de solitude ou l'héroïsme en négatif dans la *Mulâtresse Solitude* d'André Schwarz-Bart », *Études caribéennes*, n° 3, 2019. [doi.org/ 10.4000/etudescaribeennes.15245](https://doi.org/10.4000/etudescaribeennes.15245)
- HAQUIN Yohan, « Comment analyser sémantiquement les expressions figées ? », *Revue de sémantique et de pragmatique*, n° 39, 2016, p. 39-58. [doi.org/10.4000/rsp.403](https://doi.org/10.4000/rsp.403)
- HAZAËL-MASSIEUX Marie-Christine, « Théories de la genèse ou Histoire des créoles : l'exemple du développement des créoles de la Caraïbe », *La Linguistique*, vol. 41, n° 1, 2005, p. 19-40.
- LEHMAN Alise et MARTIN-BERTHET Françoise, *Introduction à la lexicologie : sémantique et morphologie*, Paris, Armand Colin, 2008 [1998].
- LITTLE Roger, *Études sur Saint-John Perse*, Paris, Klincksieck, 1984.
- MATHIEU-COLAS Michel, « Syntaxe du trait d'union : structures complexes », *Linguisticæ Investigationes*, vol. 1, n° 19, 1995, p. 153-171.
- NORVAT Manuel, *Le Chant du divers. Introduction à la philopétique d'Édouard Glissant*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- POIRIER Claude et FRANCARD Michel, *Base de données lexicographiques panfrancophone*, 2004. Disponible sur : [www.bdlp.org](http://www.bdlp.org)
- PRUDENT Lambert-Félix, « Aimé Césaire : contribution poétique à la construction de la langue martiniquaise », dans Albert Arnold (dir.), *Aimé Césaire : Poésie, Théâtre, Essais et Discours*, Paris, CNRS - Présence Africaine, 2013, p. 1626-1651.
- RIEGEL Martin, PELLAT Christophe et RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.
- SCHWARZ-BART André, *La Mulâtresse Solitude*, Paris, Seuil, 1972.
- SCHWARZ-BART Simone et André, *L'Ancêtre en Solitude*, Paris, Seuil, 2015.
- VILLOING Florence, « Les mots composés VN du français : arguments en faveur d'une construction morphologique », dans *Cahiers de grammaire*, Toulouse, université du Mirail, 2003, p. 183-196.
- « Morphologie constructionnelle et arguments sémantiques du verbe : un traitement HPSG des composés VN du français », *Travaux de linguistique*, n° 60, 2010, p. 65-89.
- ZANOAGA Teodor Florin, « Observations sur la formation des mots en français littéraire antillais : étude d'un corpus de littérature contemporaine », dans André Thibault (dir.), *Le français dans les Antilles : études linguistiques*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 207-221.
- ZRIBI-HERTZ Anne et JEAN-LOUIS Loïc, « La Graphie créole à l'épreuve de la grammaire : plaidoyer pour un marquage graphique de l'attachement morphologique non lexical dans les créoles français des Antilles », *Faits de langue*, n°49, 2017, p. 183-202.

# « Du fond des casseroles » à la table : saveurs identitaires chez Simone Schwarz-Bart et Jorge Amado

VANESSA MASSONI DA ROCHA, Universidade Federal Fluminense

## Résumé

Cet article privilégie les interfaces entre la cuisine et la littérature dans l'univers créatif de l'écrivaine guadeloupéenne Simone Schwarz-Bart (1938) et de l'auteur brésilien Jorge Amado (1912-2001). La place dédiée à l'art gastronomique et à ses enjeux identitaires dans les productions fictionnelles s'avère l'une des passerelles les plus riches entre les productions des deux écrivains. L'alimentation demeure un domaine majeur de manifestation identitaire, de renouement de nœuds avec le sol et les arts de faire locaux. Dans plusieurs de leurs ouvrages, le lecteur est témoin d'un rapport viscéral des personnages avec la gastronomie locale (créole, pour elle et notamment de Bahia, pour lui) et ses enjeux dans la vie quotidienne. « L'âme des peuples s'exhalant du fond des casseroles », l'un et l'autre accueillent la gastronomie comme vecteur privilégié d'appréhension et de chronique du monde.

La présence de recettes, de personnages qui se régaler à déguster des plats, de scènes de festins, de fêtes et de repas copieux, le plaisir d'un pique-nique sur l'herbe, la gourmandise des enfants et les conversations dans la cuisine en attendant la cuisson d'un plat marquent les textes d'hier et d'aujourd'hui. À partir des prémisses selon lesquelles « la cuisine d'un pays traduit le caractère de ses habitants et transfigure l'imagination » et « visiter un supermarché est aussi instructif que parcourir un musée ou une salle d'exposition »<sup>1</sup>, cet article analyse les interfaces entre la cuisine et la littérature dans les œuvres fictionnelles de l'écrivaine guadeloupéenne Simone Schwarz-Bart (1938) et de l'auteur brésilien Jorge Amado (1912-2001). Certes, l'une nourrit l'autre dans l'univers de ces intellectuels primés internationalement et traduits dans le monde entier. Dans leurs textes, les aliments et les plats occupent le premier plan. La place dédiée à l'art gastronomique et à ses enjeux identitaires dans les productions fictionnelles s'avère l'une des passerelles les plus riches entre les productions des deux auteurs.

Ce texte s'organise en deux parties : la première, intitulée « Comment ont-ils l'audace de rapprocher littérature et cuisine ? » met en avant les rapports entre l'univers littéraire et l'art de la cuisine à partir des textes de Maryse Condé et d'Ary Ebroïn. Il s'agit également de faire côtoyer les enjeux alimentaires aux Antilles et au Brésil en prenant appui sur des données historiques, culturelles et identitaires de la *Néo-America*, dans les termes d'Édouard Glissant. En plus, des mentions à Jorge Amado formulées par Schwarz-Bart, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant évoquent les brassages entre ces deux espaces et mettent en évidence le dialogue entre l'un des représentants de la « brésilité » et la culture créole de la Martinique et

---

1. Maryse Condé, *Mets et merveilles*, Paris, JCLattès, 2015, p. 31.

de la Guadeloupe. À son tour, la seconde partie de cet article, « Simone Schwarz-Bart et Jorge Amado à table » analyse les ouvrages des deux écrivains à partir des binômes « cuisine et affirmation identitaire », « cuisine et hiérarchie des classes », « cuisine et rapports amoureux » et « cuisine et art de mourir ». Dans ce contexte, les textes de Luce Giard, Michel de Certeau, Paloma Amado, Michel Foucault, Lilia Schwarcz, Kathleen Gyssels, Roger et Héliane Toumson, parmi d'autres, nous permettront de saisir les enjeux de la gastronomie dans l'œuvre de ces deux intellectuels.

### Comment ont-ils l'audace de rapprocher littérature et cuisine ?

Cette question, légèrement modifiée d'une sentence formulée par Maryse Condé dans le livre *Mets et merveilles* (2015), met en avant la surprise des convives de l'écrivaine guadeloupéenne face à son projet d'écrire un livre portant sur la gastronomie. Loin d'être un « crime de lèse-majesté<sup>3</sup> », l'initiative voulait renouer le talent de conteuse avec l'expérience d'une petite-fille de cuisinière qui se flatte d'avoir et de faire plaisir avec sa cuisine. Dans son récit, elle s'attarde sur les passerelles entre ces deux passions :

Avec la littérature c'était la passion qui dominait ma vie depuis des années. Certes ces deux passions ne pouvaient entièrement se comparer. La cuisine renvoie à l'origine animale de l'homme et il ne suffit pas d'élaborer des préparations compliquées pour masquer cette vérité. Faire à manger ne relève pas des activités dites nobles comme celles qui consistent à assembler des couleurs pour peindre un tableau ou à chercher des rimes. Cependant je compris très vite que, malgré leurs dissemblances, ces passions ne devaient pas être radicalement dissociées. Subtilement elles partageaient des points communs<sup>4</sup>.

À vrai dire, « littérature et cuisine font bon ménage<sup>5</sup> ». Nombreux sont les écrivains ayant assaisonné, depuis très longtemps, ces deux arts à la même sauce.

Aux Antilles, Patrick Chamoiseau revit son enfance et adolescence en Martinique et rêve sur ses goûts gastronomiques dans le récit *À bout d'enfance* (2005), qui clôt sa trilogie autobiographique sur l'enfance. Protégé par la grâce du Bondieu, le Négrillon dresse une liste des aliments qui lui donnent l'eau à la bouche et ceux qui, au contraire, devraient être balayés du menu familial :

Chaque instant serait l'heure d'un cornet à la crème de la pâtisserie Suréna... Chaque heure serait l'instant d'un bâton de chocolat Elot... Sans compter les cornets-pistache, les pommes-France et les poires exotiques, les sinobol et la merveille trop rare d'un bol de riz-au-lait sans vanille et cannelle... Supprimés : le sempiternel poisson en daube et courts-bouillons, les gros bouts de dachine, le migan de fruit-à-pain et l'éternelle soupe à pied-de-bœuf du soir... Pour ne laisser que les steaks du samedi, la morue frite avec de l'avocat, ou la sardine craquante dans la douceur poivrée d'une salade-cristophines... ô manman<sup>6</sup> !

---

2. « Comment a-t-elle l'audace de rapprocher littérature et cuisine ? » *Ibid.*, p. 14.

3. *Ibid.*, p. 15.

4. *Ibid.*, p. 11.

5. Coraline Brouez, « Trois recettes de cuisine inspirées des grands auteurs de la littérature française », [www.europe1.fr](http://www.europe1.fr), 20 février 2021.

6. Patrick Chamoiseau, *À bout d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 23.

Ce passage met en scène les incontournables de la table martiniquaise. Dans son analyse de la cuisine créole, l'écrivain et chroniqueur gastronomique Ary Ebroïn affirme que « les mets gardent toujours le prestige du passé, la poésie de nos terroirs et la douceur de nos plus lointains souvenirs<sup>7</sup> ». La place accordée à la gastronomie dans les productions brésiliennes rapproche les univers antillais et brésilien et fait émerger la cuisine comme activité et espace poétique disponible aux reconstructions identitaires. Dans son roman *Dona Flor et ses deux maris* (*Dona Flor e seus dois maridos*, 1966), l'écrivain brésilien Jorge Amado dresse un portrait appétissant des saveurs de l'état de Bahia, au nord-est brésilien<sup>8</sup>. Il le fait bien à la manière chamoisienne :

Dans une prodigalité de nourriture, il y avait là les délicieuses spécialités de Bahia, le vatapá et les crevettes pimentées en sauce, les boulettes d'abará et le caruru, la moqueca de crabes tendres, des soupes de poisson, des croquettes de haricots, de la poule en fricassée et du riz haussá, outre des quantités de poulets, dindons et jambons rôtis, darnes de poisson frit pour quelque ignorant qui n'apprécierait pas l'huile de palme (car, ainsi que le prétendait Mirandão avec mépris et la bouche pleine, il y a toutes sortes de brutes en ce monde, des types capables de n'importe quel sacrilège). Toute cette mangeaille arrosée d'alúá, de cachaça, de bière et de vin portugais. (DF, p. 112-113)

Ces points de contact antillo-brésiliens reflètent l'histoire du continent américain. À ce sujet, l'écrivain et essayiste martiniquais Édouard Glissant défend le postulat que « *la Neo-America* – que ce soit au Brésil, sur les côtes de la Caraïbe, dans les îles [...] – fait l'expérience réelle de la créolisation à travers l'esclavage, l'oppression, la dépossession<sup>9</sup> ». L'intellectuel attire l'attention sur une histoire partagée entre le Brésil et la Caraïbe, qui ont subi entre le xv<sup>e</sup> et le xx<sup>e</sup> siècle l'entreprise coloniale européenne (du Portugal et de la France, respectivement) et ont fait l'expérience de la diaspora africaine et de l'esclavagisation. Les deux régimes coloniaux ont investi dans la production de matières premières et dans l'agriculture, notamment dans la production des fruits (bananes, ananas, oranges et goyaves, par exemple) et de la canne à sucre (y compris les distilleries antillaises responsables de la fabrication du rhum agricole AOC).

À partir de ces vécus complexes, le Brésil et la Caraïbe s'avèrent des territoires de « cultures composites<sup>10</sup> », ce qui se manifeste dans les arts de faire tels que la religion, la musique, la danse, la littérature et la gastronomie. En ce qui concerne la gastronomie antillo-brésilienne, il faut reconnaître que « la cuisine brésilienne naît comme une pratique très hybride, qui incorpore par un métissage continu non seulement les produits et les préparations portugaises et indigènes, mais aussi africaines et asiatiques »<sup>11</sup>. Selon Ebroïn,

pendant environ deux cents ans, les îles de la Caraïbe sont devenues et sont restées des champs de bataille où régnaient la guerre, la piraterie, l'esclavage et la pauvreté. Mais ces invasions ont lentement

7. Ary Ebroïn, « Les origines de la cuisine créole », *Autrement*, n° 41, 1989, p. 184.

8. Jorge Amado, *Dona Flor et ses deux maris*, trad. Georgette Tavares-Bastos, Paris, J'ai lu, 2012 [*Dona Flor e Seus dois maridos*, 1966]. Désormais DF.

9. Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 15.

10. *Ibid.*, p. 60.

11. Eddy Stols, « Le métissage des aliments », *Textes du Brésil*, n° 13, 2009, p. 8.

modelé une cuisine folklorique née, d'une part, du mariage d'influences culinaires différentes et d'autre part, de la conjonction de la géographie et de l'histoire<sup>12</sup>.

Dans le domaine littéraire, Ernest Pépin fait allusion dans le roman *Tambour-Babel* à « la chimie merveilleuse de la cuisine créole<sup>13</sup> », présentée par la magie de Man Sonon, qui « avait un je-ne-sais-quoi dans les mains qui faisait de ses plats un régalé-chrétien<sup>14</sup> ». L'écrivain guadeloupéen insiste sur les « les délices de la cuisine créole<sup>15</sup> » et observe un redressement de quelques aliments : « Nos dombrés, nos migans, nos bébélés autrefois honteusement relégués dans les bas-fonds de la misère revêtirent les atours des grandes tables et rencontrèrent des gorges éblouies<sup>16</sup> ».

Dans cette même perspective, le professeur et chercheur français Claude Guméry-Emery défend qu'« avec Jorge Amado nous apprenons à connaître, respecter, aimer, partager la culture afro-brésilienne, la gastronomie, la capoeira, le candomblé<sup>17</sup> ». La présence de la gastronomie acquiert une importance si remarquable dans l'univers de Jorge Amado que sa fille, Paloma Amado, a déjà consacré deux ouvrages à cette thématique. Le premier livre *A comida baiana de Jorge Amado ou O livro de cozinha de Pedro Archanjo com as merendas de Dona Flor (La nourriture de Bahia de Jorge Amado ou le livre de cuisine de Pedro Archanjo avec les collations de Dona Flor, 1994)* porte sur la nourriture que Jorge Amado fait manger à ses personnages. Dans plus de trois cents pages illustrées par Carybé<sup>18</sup>, Paloma fait défiler des noms d'aliments, des modes de cuisson, des saveurs appréciées, des mélanges d'ingrédients, des combinaisons de plats, des boissons variées, les domaines du salé et du sucré et des faits culinaires. Il s'agit d'une vraie encyclopédie de la gastronomie quotidienne de Bahia à partir des informations collectées dans les ouvrages romanesques de son père. La deuxième publication, intitulée *As frutas de Jorge Amado (Les fruits de Jorge Amado, 1997)*, parcourt la richesse des fruits brésiliens qui réussissent à créer des atmosphères et à rassembler des personnages dans l'espace littéraire. Une troisième publication a été annoncée, cette fois-ci vouée à la gastronomie rituelle et mystique, celle qui soutient les *orixás* (entités religieuses d'origine africaine, semblables aux *loas* en Haïti) et leurs enfants dans des cérémonies religieuses du candomblé, religion de matrice africaine pratiquée au Brésil.

Des passerelles entre l'œuvre de Jorge Amado et l'univers antillais peuvent être repérées dans des productions caribéennes. À ce sujet, lors d'un entretien, Simone Schwarz-Bart s'avoue lectrice de l'œuvre de l'intellectuel brésilien : « le monde décrit par Jorge Amado

12. Ary Ebroïn, « Les origines de la cuisine créole », *op. cit.*, p. 178.

13. Ernest Pépin, *Tambour-Babel*, Paris, Gallimard, 1996, p. 59.

14. *Ibid.*, p. 59.

15. *Ibid.*, p. 145.

16. *Ibid.*

17. Claude Guméry-Emery dans Norma Seltzer Goldstein (dir.), *Caderno de Leituras. A literatura de Jorge Amado*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008, p. 74.

18. De son vrai nom, Hector Julio Páride Bernabó (1911-1997), Carybé est un peintre, graveur, illustrateur, dessinateur, céramiste, sculpteur, muraliste, chercheur, historien et journaliste argentin qui a obtenu la citoyenneté brésilienne après son arrivée en 1949. Très bon ami de Jorge Amado, il a illustré plusieurs de ses livres. La série d'illustrations consacrée aux *orixás* (espèces de *loas* brésiliens) est devenue l'un des chefs-d'œuvre de l'artiste.

m'a parlé au plus profond, car c'est aussi le mien. C'est un héritage inoubliable qui traverse nos sociétés et l'explique en partie<sup>19</sup> ». Le contraire n'a malheureusement pas pu se confirmer. Néanmoins, les brassages entre Amado et l'espace caribéen demeurent incontestables. On ne doute pas que « les écritures brésiliennes, comme celles de la Caraïbe, l'œuvre d'Amado comme celle de Depestre, demandent la reconnaissance de l'«Exote» (de l'«Autre») qui les a engendrées dans leur différence, s'opposant ainsi à toute forme d'assimilation<sup>20</sup> ».

Dans cette optique, Guméry-Emery observe que pour « Patrick Chamoiseau, écrivain francophone des Caraïbes qui a déjà cité le nom de Jorge Amado dans ses romans, il était "la voix de ceux qui n'ont pas de voix"<sup>21</sup> ». Le Brésilien est mentionné dans *Texaco* (1992), roman récompensé par le Prix Goncourt la même année, et dans l'essai *Écrire en pays dominé* (1997). Dans l'essai, la mention d'Amado se fait à l'endroit où le Martiniquais énumère les livres dont il a suggéré les lectures à Loïc Léry en prison : « Naipaul, Carpentier, Lezama Lima, Roumain, Stephen Alexis, Guillén... Sa cellule se remplit de la Caraïbe, puis (avec Faulkner, Amado, Márquez, Roa Bastos, Asturias...) de l'Amérique des plantations<sup>22</sup> ». À propos de *Texaco*, l'allusion au Brésilien se fait par une critique des personnages Péloponèse et Dartagnan Qualidor : « À cette heure, ils doivent y être enterrés, ou croupir dans une des bâtisses de Cayenne, écoutant grincer leurs os et se promenant de nuit sur la place des Palmistes, puis s'en allant dîner dans la graisse voletante d'un restaurant chinois où d'obscurs Brésiliens renient Jorge Amado<sup>23</sup> ».

Insistant toujours sur les mentions d'Amado par les intellectuels antillais, l'écrivain martiniquais Raphaël Confiant fait référence au Brésilien lorsqu'il discute de la longévité des écrivains en littérature : « Mais je leur dis souvent, en citant Fidel Castro, qu'il y a deux catégories de gens : d'un côté, les gens qui aiment la retraite et, de l'autre côté, des révolutionnaires et des écrivains (rires). Au Brésil, Jorge Amado a écrit jusqu'à sa mort. Glissant pareil<sup>24</sup> ».

Ce petit inventaire de mentions de Jorge Amado met en relief sa présence comme représentant privilégié de la culture brésilienne auprès des écrivains antillais, soit par son ouverture à l'autre et sa capacité de le décrire, soit par l'importance de son regard sur le monde des plantations et ses enjeux, soit par la force de sa longue et solide carrière littéraire. Au-delà de la reconnaissance et de l'admiration manifestées par ses collègues de plumes, il est possible de dévoiler des interfaces qui rapprochent les productions d'Amado et de ces interlocuteurs caribéens, telles que les présences du monde rural, des gens du petit peuple, du monde du travail et du quotidien de la société (les mœurs, les sentiments, les expériences, la convivialité, l'alimentation). Dans ce sens, le second volet de nos réflexions se consacre à

19. Vanessa Massoni da Rocha, *Tradução em (ent)revista: Simone Schwarz-Bart e as tradutoras brasileiras*, Rio de Janeiro, EdUERJ, 2021, p. 39.

20. Serge Bourjea, « Jorge Amado et René Depestre : une amitié dans l'Histoire », dans Marie Joqueviel-Bourjea et Béatrice Bonhomme (dir.), *René Depestre : le soleil devant*, Paris, Hermann, 2015, p. 353-383.

21. Claude Guméry-Emery, dans Norma Seltzer Goldstein (dir.), *Caderno de Leituras, op. cit.*, p. 73.

22. Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 96.

23. Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, p. 364-365.

24. Vanessa Massoni da Rocha, « Entretien avec Raphaël Confiant », *Pluton-Magazine*, 28 avril 2021.

l'analyse des enjeux gastronomiques dans des ouvrages de deux écrivains majeurs : Simone Schwarz-Bart et Jorge Amado.

### Simone Schwarz-Bart et Jorge Amado à table

Je sens que je mangerais toutes mes dents si je ne me retenais pas<sup>25</sup>.

L'alimentation demeure un domaine majeur de manifestation identitaire, de renouvellement avec le sol et les arts de faire locaux dans les tessitures littéraires de Simone Schwarz-Bart et de Jorge Amado. Dans ce sens, l'un et l'autre auteurs se sont consacrés à « goûter à notre cuisine<sup>26</sup> », en anticipant des attitudes répertoriées dans le manifeste *Éloge de la créolité* (1989) de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant. L'importance de la gastronomie figure parmi les premières actions à être menées à terme par l'écrivain créole, selon les signataires du manifeste. En s'appuyant sur la prémisse que « nous voulons, en vraie créolité, y nommer chaque chose et dire qu'elle est belle<sup>27</sup> », l'art de cuisiner prend l'allure d'entreprise authentique, de portrait précieux et d'action capable de définir les mœurs d'une communauté. Il est incontestable que les activités culinaires « constituent de droit l'un des points forts de la culture ordinaire<sup>28</sup> » et que « les aliments et les mets s'ordonnent dans chaque région selon un code détaillé de valeurs, de règles et de symboles, autour duquel s'organise le modèle alimentaire d'une aire culturelle dans une période donnée<sup>29</sup> ».

Aux Antilles, la cuisine est reconnue pour sa vocation de faire rayonner la vraie créolité. Au Brésil, selon ce même point de vue, on nomme *brasilidade* (brésilité) la démarche mise en place par des écrivains tels que Jorge Amado pour appréhender le pays. « Jorge Amado n'a jamais eu l'intention d'être interprète pour le Brésil, mais il l'a toujours été<sup>30</sup> », signale l'historienne et anthropologue Lilia Schwarcz, copropriétaire de la maison brésilienne *Companhia das Letras* qui a republié la prolifique production romanesque (presqu'une quarantaine de livres) d'Amado au début des années 2000.

Considéré comme un « chroniqueur de la vie quotidienne à Bahia<sup>31</sup> » et un ethnographe, Jorge Amado a entamé ce que la chercheuse française Luce Giard nomme une « lecture anthropologique des pratiques alimentaires<sup>32</sup> ». Son chef d'œuvre *Gabriela, girofle et cannelle* (*Gabriela, cravo e canela*, 1958), célébré au cinéma, au théâtre et dans de nombreuses

---

25. André et Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc aux bananes vertes*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2015 [1967], p. 241. Désormais *PP*.

26. Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 2015, p. 39-40.

27. *Ibid.*, p. 39.

28. Luce Giard et Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 214.

29. *Ibid.*, p. 238.

30. Lilia Moritz Schwarcz, « O artista da mestiçagem », in Lilia Moritz Schwarcz et Ilana Seltzer Goldstein (dir.), *Caderno de leitura. O universo de Jorge Amado*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009, p. 35.

31. Norma Seltzer Goldstein, « Diálogos », dans Norma Seltzer Goldstein (dir.), *Caderno de Leituras. A literatura de Jorge Amado*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008, p. 16.

32. Luce Giard et Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, op. cit.*, p. 255.

traductions, est accompagné de l'épithète *Chronique d'une ville de l'État de Bahia (Crônica de uma cidade do estado da Bahia)*<sup>33</sup>. En faisant écho à ce constat, Patrick Chamoiseau met en évidence les démarches créoles et décoloniales qui rapprochent le travail de l'ethnographe de celui de l'écrivain aux Antilles :

Les psychanalystes, les psychologues, les sociologues, les historiens n'ont pas suffisamment exploré cette réalité qui a donné ce que nous sommes, qui a donné la société antillaise et d'une certaine manière l'Amérique des plantations. À partir de là, il fallait fouiller dans les mémoires populaires, récupérer l'oralité, inventer une exploration scientifique. Dans mes premiers livres, je me dis que je suis ethnographe et même anthropologue de moi-même. Glissant disait qu'il faut être ethnographe de nous-mêmes. L'écrivain se retrouvait dans la nécessité d'être psychologue, psychanalyste, sociologue, statisticien... mobiliser toutes les approches de connaissance plus l'approche mémorielle<sup>34</sup>.

À son tour, le critique Dominique Malu-Meert identifie cette sensibilité envers les pratiques quotidiennes, telles que la cuisine, chez Simone Schwarz-Bart :

Quel est l'écrivain, si ce n'est un poète, qui oserait associer ici la peau d'un visage à une écuelle ou, ailleurs, la beauté d'un être à une laitue ? De tout émerge une vision neuve des choses et le plaisir de leur écriture. Plaisir des sens aussi, convoqués avec gourmandise pour une célébration des fruits et des fleurs autant que du monde animal<sup>35</sup>.

Dans un entretien accordé lors de la parution de son roman *Pluie et vent sur Têluméé Miracle*, Simone présente ses démarches de travail et son opinion sur le rôle de la littérature. À ce sujet, elle déclare : « je ressens le besoin de collecter<sup>36</sup> » et « j'ai essayé de mettre dans une espèce de forme – le roman – tout un univers antillais que je voyais dilapider, une partie de notre capital, de notre somme<sup>37</sup> ».

Simone Schwarz-Bart est une écrivaine capable de faire émerger l'âme créole dans toute sa splendeur. Ses productions sont parsemées de références à la cuisine et à ses atouts. Il s'agit de mettre en lumière l'art du partage, l'héritage ancestral et la communion des goûts aux Antilles françaises. Certains ouvrages exhibent dans le titre la thématique gastronomique qui les caractérise. C'est le cas de l'allocution « Du fond des casseroles » (1986), prononcée à Paris en hommage aux cuisinières antillaises et publiée dans la revue *Autrement* (1989) et dans le recueil de contes *Nouvelles de Guadeloupe* vingt ans plus tard, et du roman *Un plat de porc aux bananes vertes* (1967) écrit à quatre mains par Simone et son mari André Schwarz-Bart. Ce roman marque d'ailleurs le début littéraire de l'auteure et le début du cycle antillais, projet d'écriture à deux consistant en six volumes centrés sur l'histoire antillaise entre 1760 et 1953, basé sur la figure centrale de l'esclave et mulâtresse Solitude, de son vrai nom Rosalie, 1772 (probablement)-1802, icône historique de la résistance à l'esclavage en Guadeloupe.

---

33. *Gabriela, girofle et cannelle*, trad. Georges Boisvert [*Gabriela, cravo e canela*, 1958], Paris, J'ai lu, 2014. Désormais G.

34. Vanessa Massoni da Rocha, « Entretien avec Patrick Chamoiseau », *Pluton-Magazine*, 14 août 2021.

35. Dominique Malu-Meert, *Auteurs contemporains : Simone Schwarz-Bart*, Bruxelles, 5 Continents, 1985, p. 22.

36. Roger et Héliane Toumson, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte », *Textes, Études et Documents*, n° 2, 1979, p. 22.

37. *Ibid.*, p. 18.

Dans d'autres ouvrages schwarz-bartiens, la cuisine créole reste fidèle au rendez-vous malgré des apparitions de proportions variées. Dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (1972), le déchirement de la protagoniste, domestique et cuisinière chez des Blancs, se dévoile à travers les goûts et pratiques alimentaires<sup>38</sup>. Ceux des plus prospères diffèrent de ceux des plus démunis. « La cuisine est un discours identitaire au même titre que les modes vestimentaires de l'un et l'autre groupe racial<sup>39</sup> », rappelle Kathleen Gyssels. Son 'entretien d'embauche' chez les Desaragne se fait par un interrogatoire violent qui cantonne les êtres en fonction de leur consommation alimentaire et des modes de préparation : « – Vous connaissez cuisiner ? – Oui. – Je veux dire cuisiner, pas lâcher un morceau de fruit à pain dans une chaudière d'eau salée » (*PV*, p. 93).

Dans ce même esprit, le passage suivant nous montre Reine Sans Nom, grand-mère de la protagoniste, qui ignore la réputation de la sauce béchamel :

Étienne, mon nègre, lui disait doucement grand-mère, je te le dis, ami, il n'y a rien de bon dans la béchamel. J'en ai goûté autrefois et je peux te rassurer : il n'y a rien de bon dans la béchamel. Télumée, poursuivait-elle en se tournant vers moi, Télumée, cher flamboyant, quand ton cœur te le réclame, tu n'as qu'à faire cuire deux tranches de fruit à pain au gros sel, sur du bois, au fond de la cour, et ne va pas t'occuper ce jour-là s'ils font de la béchamel. (*PV*, p. 104-105)

L'opposition établie entre la sauce béchamel et le fruit à pain évoque le concept d'« aliments culturalisés<sup>40</sup> ». Si dans le contexte du récit, la sauce déplaît au goût, le fruit à pain, à son tour, fait appel aux origines. Tandis que la béchamel semble artificielle et provoque de l'indifférence voire du refus, le fruit à pain fait appel au bonheur du goût, aux souvenirs d'enfance et à la communion avec le connu, le traditionnel. En d'autres mots, « manger sert non seulement à entretenir la machinerie biologique du corps, mais à concrétiser un des modes de relation entre la personne et le monde, dessinant ainsi un de ses repères fondamentaux dans l'espace-temps<sup>41</sup> ». Le rejet par Télumée de la sauce béchamel qu'elle doit préparer comme domestique n'est rien d'autre qu'un combat contre la domination de la France métropolitaine et contre les violences du travail chez des Blancs qui n'hésitent pas à l'humilier. Dans un cas évident de métonymie, la sauce doit être mise à distance car nous n'invitons pas à table notre ennemi.

Le protagoniste de l'ouvrage *Ti Jean L'Horizon* (1979) est présenté à partir de ses ressemblances physiques au fruit typique : « C'était une enfant plus ronde et plus frisée qu'un fruit à pain, aux yeux très écartés l'un de l'autre, pareils à des gouttelettes en suspens<sup>42</sup> ». Le même procédé apparaît dans *L'Ancêtre en Solitude* (2015), roman dans lequel Simone et

---

38. Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1995 [1972]. Désormais *PV*.

39. Kathleen Gyssels, *Filles de Solitude. Essai sur l'identité antillaise dans les (auto-)biographies fictives de Simone et André Schwarz-Bart*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 356.

40. Luce Giard et Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, op. cit.*, p. 238.

41. *Ibid.*, p. 259.

42. Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'Horizon*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1988 [1979], p. 20. Désormais *TJ*.

André caractérisent Hortensia dans ces termes : « En apparence, Hortensia était une petite fille plus ronde et remplie qu'un fruit à pain, un fruit à pain frisé, avec des pointes bleues<sup>43</sup> ».

Le texte « Du fond des casseroles » met en relief le rôle fondamental du fruit à pain comme saveur capable de faire rêver les Antillais :

Quand les arbres à pain croulaient par toute la Guadeloupe, c'était chaque jour fruit à pain accommodé à toutes les sauces, gros sel, migan, colombo aux crabes, en potage, croquettes et frites, rôti, mûr et vert. La saison des fruits à pain coïncidait avec celle des porcs, qui, eux aussi, profitant de la manne tombée des arbres, grossissaient à vue d'œil. On les tuait, on les salait, on en faisait boudins et andouillettes, jambons qui devenaient à leur manière des avatars, des éléments de la métamorphose du fruit à pain<sup>44</sup>.

Schwarz-Bart examine la versatilité du fruit à pain en passant en revue son omniprésence dans le manger créole. Il est important de remarquer aussi le respect et l'harmonie avec la nature et la manière dont les saisons conditionnent les mets. Élire le fruit à pain comme une espèce de vedette culinaire créole consiste en une déclaration d'amour à la terre et au paysage local, puisque « la cuisine créole, à son niveau le plus quotidien, est un acte de communion avec la nature et avec les hommes<sup>45</sup> ».

Dans la pièce de théâtre *Ton beau capitaine* (1987), l'ouvrier agricole haïtien Wilnor Baptiste, parti sur une île voisine pour « gagner le pain des errants<sup>46</sup> », envoie à sa femme Marie-Ange, restée au pays, des cassettes dans lesquelles il dit être « gras comme un cochon de Noël<sup>47</sup> ». Cependant elle apprend du porteur de cette « correspondance sonore » que la réalité est fort différente : « Puis il m'a dit que tu avais beaucoup changé, maigri, fondu comme une chandelle ; que tu faisais maintenant impression d'un nègre tout rétréci. Rétréci au-dehors et rétréci du dedans<sup>48</sup> ». Contrairement à quelques ouvrages précédents où les aliments étaient à la portée des personnages, Simone évoque ici la progressive minceur du personnage pour démêler sa souffrance et sa chute. La pénurie alimentaire reflète les « drames de l'exil<sup>49</sup> », la nostalgie de la famille, le travail exténuant peu rémunéré et les sacrifices subis par le protagoniste pour faire parvenir de l'argent aux siens. En dépit des situations les plus diverses, la cuisine demeure un élément majeur dans la vie des personnages. *L'Ancêtre en Solitude* reprend le personnage Louise, d'*Un plat de porc aux bananes vertes*, afin de reconstituer fictionnellement la lignée de Solitude à travers ses héritières. Dans une évocation nostalgique, Man Louise se rappelle des fruits enviés :

---

43. Simone et André Schwarz-Bart, *L'Ancêtre en Solitude*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2015, p. 100. Désormais AS.

44. Simone Schwarz-Bart, « Du fond des casseroles », dans G. Pineau, F. Chalumeau, S. Schwarz-Bart, E. Pépin et D. Deblaine, *Nouvelles de Guadeloupe*, Paris, Magellan & Cie / Desnel, coll. « Miniatures », 2009, p. 77 (une première version de ce texte a paru dans la revue *Autrement*, n° 41, 1989, p. 174-176).

45. *Ibid.*, p. 81.

46. Simone Schwarz-Bart, *Ton beau capitaine*, Paris, Seuil, 1987, p. 18.

47. *Ibid.*, p. 15.

48. *Ibid.*, p. 15.

49. Kathleen Gyssels et Dany Toubiana, Fiche *Ton beau capitaine*, Afrithéâtre, 1987.

Et elle ouvrit les yeux et parla aussitôt des fruits de France que monsieur Legrandin avait rapportés, la veille, et c'était comme s'il venait de les poser sur la table de la cuisine, ces beaux fruits rouges. Ils avaient peut-être comme qui dirait un goût de nèfles, mais finalement ils n'avaient pas le goût des nèfles. Et vaguement souriante, elle précisa le fond de sa pensée : Monsieur Legrandin, peut-être bien qu'elles viendraient sur vos terres, ces petites pêches là, peut-être bien qu'elles viendraient, peut-être. Avec votre permission : moi, j'aime ça. Mais monsieur Legrandin ne répondait pas. (AS, p. 90-91)

Le passage insiste sur les épreuves des plus démunis face à ceux qui détiennent le pouvoir. Les fruits mettent l'eau à la bouche mais ils ne peuvent pas être mangés par la femme noire. « La table est une *machine sociale* compliquée<sup>50</sup> », affirme Luce Giard. La hiérarchie sociale s'imprime de manière catégorique sur les vivres abordables et le menu de la population. La table n'échappe pas aux clivages sociaux : « il y a une "hiérarchisation alimentaire" qui recouvre la hiérarchie sociale<sup>51</sup> ». Dans ce sens, pour mettre en évidence les écarts entre Télumée et sa sœur, la narratrice mentionne le fait que celle-ci savourait des pommes de France, bien au contraire de Télumée, qui se régalait de fruits à pain : « elle nous mit au courant du sort de ma sœur Régina, qui vivait maintenant chez son père naturel, [...] et dormait dans un lit, mangeait des pommes de France, possédait une robe à manches bouffantes et allait à l'école » (PV, p. 67).

En revenant à *L'Ancêtre en Solitude*, le refus alimentaire gagne des contours plus dramatiques quand on se rend compte que Louise était domestique. C'est à la cuisine qu'elle est placée par Monsieur La Flèche quand elle retourne chez lui après une période de fugue et de marronnage : « En récompense de sa fidélité, monsieur La Flèche l'avait mise aux cuisines. Elle faisait la vaisselle, épluchait les légumes ; en grandissant, elle surveilla les marmites, puis elle en vint à porter les serviettes dans la salle à manger » (AS, p. 44).

Cet extrait expose les contradictions entre l'espace de la cuisine et ses acteurs. La femme qui s'acharne dans la cuisine, qui transpire devant le feu n'est point celle à qui les délices seront offerts. Mettre « la main à la pâte » peut être une tâche très dissociée des plaisirs alimentaires. La représentation de la cuisine peut s'organiser de manière diamétralement opposée entre espace de travail et espace de réjouissance. Elle semble être davantage vue comme un espace d'abondance ; toutefois elle aussi être caractérisée par ses « privations<sup>52</sup> ». Une comparaison entre les denrées alimentaires durant et après l'esclavage fait surface dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* : « – Crois-tu, Toussine, que si nous étions encore esclaves, nous mangerions cette bonne daube de cochon, le cœur si content ?... » (PV, p. 63). Dans ces termes, empêcher un esclavagisé ou un employé subalternisé de manger ce qu'il mijote ou de se servir d'un fruit de la corbeille consiste en une démonstration de force et un contrôle du corps d'autrui ; ces corps disciplinés et castrés deviennent, comme l'a formulé Michel Foucault, « des corps soumis et exercés, des "corps dociles"<sup>53</sup> ».

---

50. Luce Giard et Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, op. cit., p. 278.

51. *Ibid.*, p. 248.

52. *Ibid.*, p. 246.

53. Michel Foucault, *Surveiller et punir – Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2004 [1975], p. 140.

L'univers littéraire de Jorge Amado se courbe à « tous les plats, délicieux... » (DF, p. 392) de la gastronomie du *nord-est* brésilien, notamment de l'État de Bahia. La critique littéraire brésilienne Norma Seltzer Goldstein analyse l'omniprésence de la gastronomie chez Jorge Amado et identifie trois motivations possibles : l'envie d'« accentuer la vraisemblance », « l'intention de localiser cet univers à Bahia, avec ses paramètres, ses coutumes et ses valeurs » et « la propre option stylistique de Jorge Amado [...] "homme du peuple" <sup>54</sup> ». Dans son discours inaugural à l'Académie Brésilienne des Lettres, le 17 janvier 1961, Jorge Amado évoque, de manière métaphorique, la nourriture pour expliquer sa démarche romanesque : « je me suis nourri du savoir du peuple et si j'ai construit quelque chose, je le dois au peuple. Mon œuvre n'est qu'une piètre reconstitution de sa grandeur », et

Avec les gens j'ai appris tout ce que je sais, je me suis nourri d'eux et, si les défauts du travail effectué sont les miens, les qualités qui peuvent y exister sont des gens. Car, s'il possède une qualité, c'est celle de se rapprocher des gens, de se mêler à eux, de vivre leur vie, de m'intégrer à leur réalité. Que ce soit dans le monde héroïque et dramatique du cacao, ou dans le mystère noir huileux de la ville de Salvador da Bahia<sup>55</sup>.

Les romans *Gabriela, girofle et cannelle* et *Dona Flor et ses deux maris* mettent en scène des « artistes culinaires » (DF, p. 62), dont la cuisine prend l'allure d'un espace de créativité et d'épanouissement féminins. « Les activités culinaires sont pour bien des femmes de tous les âges un lieu de bonheur, de plaisir et d'invention », nous atteste Luce Giard. Dona Flor, « gardienne des grandes traditions, zélatrice de l'huile de palme et des piments » (DF, p. 265) et « professeur émérite d'art culinaire » (p. 7) donne des cours de gastronomie à l'École culinaire Saveur et art.

À son tour, Gabriela avec « son teint hâlé couleur de cannelle » et « son parfum de girofle » (G, p. 289) vient régler le « petit drame personnel de Nacib, soudain privé de cuisinière » (p. 10). La jeune femme devient la cuisinière du commerçant d'origine arabe et ils tombent éperdument amoureux. Après son arrivée, « jamais il ne pourrait apprécier une cuisine autre que la sienne, faite par d'autres mains, assaisonnée par d'autres doigts » (p. 289).

Jorge Amado brouille ainsi les univers de l'amour, du bien-être et de la gastronomie. Plusieurs passages de ces deux romans associent le bonheur à un ventre (bien) rempli : « Lui, ce qu'il aimait, c'était bien manger » (G, p. 199) et « La vie était bonne, il suffisait de vivre. Se chauffer au soleil, prendre des douches froides, sucer des goyaves, manger des mangues, mâchonner du piment doux » (G, p. 353). Les cuisinières dona Flor et Gabriela mettent en parallèle la séduction amoureuse et l'érotisme culinaire. Comme l'énonce la maxime populaire, elles conquièrent par l'estomac et l'amour, de son côté, s'affaiblirait sans l'alchimie des casseroles. Les casseroles vibrent de manière plus intense à partir de l'effusion amoureuse. L'action de faire à manger pour son partenaire prend l'allure d'un accomplissement amoureux, une déclaration romantique, une jouissance sentimentale et charnelle. « Que lui manquait-il pour être parfaitement heureux ? Il mangeait les mets incomparables de Gabriela »

54. Norma Seltzer Goldstein, « Diálogos », *op. cit.*, p. 15-16.

55. Jorge Amado, *Discurso de posse*, 1961.

(G, p. 623), dit le narrateur à propos de Nacib. Dans ses études sur l'œuvre de son père, Paloma Amado superpose ces deux domaines. Face à la séparation troublante de Gabriela et Nacib, elle questionne : « L'amour de la femme et de sa nourriture, l'amour de son homme et le plaisir de cuisiner pour lui, des sentiments étrangement mêlés, quoi de plus profond<sup>56</sup> ? » pour affirmer qu'« il est naturel que la saudade de Nacib, après la séparation, s'exprime d'abord sous forme de saudades de la cuisinière, et que tout le désir de Gabriela soit de cuisiner à nouveau pour Nacib<sup>57</sup> ».

Étant donné que « l'art de nourrir a à voir avec l'art d'aimer, donc aussi avec l'art de mourir<sup>58</sup> », la friction des deux domaines chez Jorge Amado devient plus intelligible. Dans *Ti Jean L'Horizon*, Simone Schwarz-Bart adopte le même paradigme et souligne qu'« autrefois ce qui se passait entre l'homme et la femme était une très grande affaire, haute politique et diplomatie, cuisine précieuse, fragile, toujours servie dans de la porcelaine » (TJ, p. 104). Dans *le Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Laetitia, rivale amoureuse de la protagoniste, définit la femme comme un aliment qui, après avoir été mangé, sera mis au rebut : « – Voilà ce que tu es pour Élie, ma congresse, une succulente canne congo qu'il aspire, mais auras-tu toujours du suc pour le contenter ?... Ce n'est pas que je sois jalouse de ta saveur, mais je te le dis : danser trop tôt n'est pas danser... » (PV, p. 141). De ce point de vue, si l'accomplissement amoureux fait des clins d'œil au rassasiement alimentaire, la perspective contraire demeure également juste : le mépris de la cuisine préparée par l'être aimé signifie que l'amour perd sa robustesse, se fane et se voit condamné à l'échec. Dans ce même ouvrage, Elie se passe de la nourriture téluméenne : « De ce jour, il passa le plus clair de son temps parmi les âmes détraquées et meurtries des nègres en chômage, et quand il en revenait, titubant, il ne voulait prendre aucune nourriture, lançait des jets de salive brunâtre et marmonnait... » (p. 150).

À la lumière de l'auteure guadeloupéenne et de son éloge du fruit à pain et des traditions créoles, il nous est possible d'entrevoir une interprétation plus approfondie du couple amour-cuisine : l'amour de l'acte de manger lui-même et ses enjeux (lieu, compagnie, etc.). Dans *Dona flor et ses deux maris*, le personnage Zé Sampaio fait un éloge du dîner assis, la meilleure option d'après lui pour une pleine dégustation du plat. En ce qui concerne le lieu du repas, il préfère aller au restaurant :

Premièrement, je n'aime pas cette histoire de dîner à l'américaine, tout le monde debout. J'aime manger, assis à table. Dans ce truc américain que vous avez inventé, tout le monde se presse autour de la table, et moi qui suis timide je finis par manger les restes ; quand je peux enfin me servir, ils ont déjà presque tout englouti, il n'y a plus qu'un aileron de dinde, la poitrine a disparu. Troisièmement, c'est encore pire chez nous. Comme maître de maison, je dois me servir le dernier et ne trouve plus rien. Je mange peu et mal... Quatrièmement : au restaurant, c'est différent. On s'assied, on choisit les plats, et comme c'est un jour d'anniversaire chacun peut manger deux plats... Ces deux plats étaient son émouvante concession à la famille et à la gourmandise. (DF, p. 384-385)

56. Paloma Amado, *A comida baiana de Jorge Amado*, São Paulo, Panelinha, 2014, p. 28.

57. *Ibid.*, p. 28.

58. Luce Giard et Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, op. cit., p. 239.

Schwarz-Bart répertorie quelques espaces où l'on mange : « nous mangions sous un énorme flamboyant qui poussait dans une arrière-cour, non loin de l'école » (*PV*, p. 73) et « nous mangions sous la protection de son calme, de sa joie tranquille, dehors, assis sur des roches, au milieu de la paix du soir » (*PV*, p. 109). L'action de manger en plein air et toujours en compagnie révèle des particularités du rituel créole :

La cuisine créole est avant tout une cuisine du partage. On considère que le fait de manger seul est une punition. C'est pourquoi, même célibataire, on ne prépare jamais de repas pour une seule personne. On attend toujours, on espère, on compte toujours que quelqu'un viendra, s'arrêtera, goûtera<sup>59</sup>.

En adoptant la prémisse que « chaque habitude alimentaire compose un minuscule carrefour d'histoires<sup>60</sup> », l'écrivain et essayiste d'origine tunisienne Albert Memmi identifie des « valeurs refuges<sup>61</sup> » dans le rapport du colonisé avec la famille, la religion et les festivités. Bien qu'elle ne soit pas explicitement mentionnée par Memmi, la gastronomie intègre les repères identitaires qui composent les valeurs refuges. Jorge Amado, dans ce sens, présente dans ces romans un mouvement pendulaire : célébrer la cuisine bahianaise et fragiliser d'autres gastronomies. Le mouvement fait écho à la discussion entamée par Schwarz-Bart à propos de la sauce béchamel et du fruit à pain. Dans le roman *Dona Flor et ses deux maris*, le narrateur raconte une nouvelle expérience alimentaire de Flor et Norma :

pour la première fois de leur vie, dona Flor et dona Norma virent et goûtèrent du caviar. À dona Flor qui avait un palais de maîtresse en art culinaire, ce caviar si fameux – dont chaque gramme valait une fortune – fut agréable : « C'est étrange, mais cela me plaît. » Dona Norma n'était pas du même avis et, faisant une grimace, dit en riant à son amie (elle aimait le champagne, cela oui, et en avait déjà bu deux coupes) : – Cette chose-là a un goût de rance, je ne sais pas de quoi... (*DF*, p. 570)

Teodoro, deuxième mari de dona Flor, vitupère de manière ironique à propos du caviar : « – Un goût de tabatière... C'est très bon ! » (p. 570).

Dans la partie finale de cet article, notre attention se tourne vers les rapports entre l'art de nourrir et l'art de mourir, selon les propos de Luce Giard. Le roman *Dona Flor et ses deux maris* s'ouvre sur le décès de Vadinho, premier mari de la protagoniste, en plein dimanche de Carnaval. « Que faut-il offrir lors d'une veillée funèbre, et quand ? », s'interroge le narrateur ; pour ensuite expliquer : « Bien que ce soit un jour désordonné de lamentations, de tristesse et de pleurs, ce n'est pas une raison pour laisser la veillée s'écouler à jeun. [...] car on ne va pas laisser ainsi, sans manger ni boire, les malheureux réunis solidairement pour la nuit » (p. 13). Bien que le café et l'eau soient très importants, « une veillée funèbre sans alcool est un manque de considération envers le défunt, cela signifie indifférence et cruauté » (p. 14). Dans son procès de deuil, la veuve apprend à ses étudiants le plat préféré de son mari, la moqueca de crabe tendre. La recette complète du plat illustre la page d'ouverture de la deuxième partie du roman, celle consacrée au veuvage et au chagrin de dona Flor.

---

59. Simone Schwarz-Bart, « Du fond des casseroles », *op. cit.*, p. 80.

60. Luce Giard et Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, *op. cit.*, p. 240.

61. Albert Memmi, *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 2010 [1957], p. 117.

Les funérailles de Reine Sans Nom, dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, mettent également à l'honneur la cuisine et le partage :

Ainsi avons-nous causé, chanté et somnolé neuf jours et neuf nuits, jusqu'à ce que l'âme de Reine Sans Nom s'allège du poids de la terre et prenne son envol. Le dixième jour, les gens ont remporté leurs beaux draps du Vieux-Fort, leurs tasses, leurs assiettes et leurs bancs, la dernière fête de grand-mère était finie. (PV, p. 187)

La scène finale d'*Un plat de porc aux bananes vertes* nous montre la Martiniquaise Mariotte qui se meurt dans un hospice parisien. Elle songe au plat de porc aux bananes vertes dans une sorte d'hallucination et d'ivresse :

et puis tout disparut et [Mariotte] vit à nouveau devant elle un plat de nourriture pays d'origine et eut l'impression de tomber le visage en avant mais se retint deux mains à la canne rigolant malgré elle car de comprendre que son ivresse ne venait pas du cœur ni du vin ni des cigarettes mais de l'odeur de vie, des couleurs de beauté, du goût de tendresse qu'il y avait ladite quelconque cheval à son point de vue oh oui dans un plat de porc avec des bananes vertes ! (PP, p. 246)

D'après Gyssels, « seule dans sa solitude, il ne lui reste qu'à ressusciter les lieux d'antan, les plats savoureux de la cuisine créole, tel ce plat de porc aux bananes vertes (plat typique de l'univers de l'habitation, à base de bas morceaux du porc), des moments qui sont restés greffés sur ses rétines usées<sup>62</sup> ». En ce qui concerne la nourriture et l'exil, Giard défend qu'il s'agit d'une « manière d'inscrire dans le retrait du soi l'appartenance à l'ancien terroir<sup>63</sup> ». Suivant cette même conception, Schwarz-Bart présente dans son allocution le postulat selon lequel :

dans l'exil, manger n'est pas manger, c'est se souvenir des fleurs, des fruits, des herbes, de la montagne et de la mer, c'est consommer le pays, en quelque sorte, et c'est faire surgir tout un monde absent, c'est faire lever des visages et des rires, des gestes, des paroles sans lesquels on se dissoudrait, on cesserait d'être, on perdrait, comme on dit aujourd'hui dans un langage presque administratif, son identité<sup>64</sup>.

La nostalgie du pays natal s'inscrit dans un inventaire de ses lignes de force, de ses traits distinctifs. Ainsi, la nourriture s'impose comme une expérience affective et authentique, capable de bercer, de réduire les distances et de renouer les liens avec son pays d'origine. Le plat de porc imaginé par Mariotte renvoie à sa famille et à Raymonique, qu'elle soupçonne d'être son père. Quand il était en prison, après avoir tué le contremaître de l'usine Guérin, sa mère a saigné un porc pour préparer son plat préféré. Du choix du porc, en passant par la préparation détaillée du plat jusqu'aux rituels de présentation et de dégustation : voilà les étapes de l'hommage de Simone et André Schwarz-Bart à ce plat consommé notamment dans les festivités. Son statut de valeur refuge se voit renouvelé. Après une hallucination, la protagoniste semble se résigner à la mort. L'expérience sensorielle gagne la dimension d'un

---

62. Kathleen Gyssels, *Filles de Solitude*, op. cit., p. 169-170.

63. Luce Giard et Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, op. cit., p. 259.

64. Simone Schwarz-Bart, « Du fond des casseroles », op. cit., p. 81.

rituel de passage et de libération qui va l’emmener vers le monde des morts où l’attendent Raymonique, sa mère et sa lignée.

La cérémonie de dégustation se prolonge sur quelques pages ; elle est restée dans la mémoire de Mariotte, qui tient un journal en format de cahier où elle remémore son passé :

quand il a soulevé la feuille de bananes étalée sur la portion de porc, tout ce bon manger m’est apparu et l’odeur était si exaltante, désespérante, attendrissante aussi, que je me suis retenue à grand mal de pleurer... Ce diable d’homme n’a pas touché tout de suite au plat : les yeux mi-clos, la mine rêveuse, il laissait l’odeur l’envahir au point de ne plus pouvoir y résister. Même, il a passé le plat devant chacun d’entre nous, par un raffinement de politesse que nous avons tous apprécié, venant d’un nègre sans feu, sans femme et sans moman comme c’était le cas présentement de Raymonique. Merci, on a le ventre qui éclate... a dit Moman. Alors le prisonnier, assis sur ses talons, s’est courbé sur l’écuelle ; et il s’est mis lentement à manger et à soupiner, à manger et à soupiner jusqu’à ce qu’il ne reste que quelques gouttes de sauce au fond du récipient. (PP, p. 134-135)

En guise de conclusion, nous pouvons dire que les univers littéraires de Simone Schwarz-Bart et de Jorge Amado mettent en lumière, de manière intersectionnelle, la formation identitaire (individuelle et collective), les arts de faire et l’acte de manger. Dans plusieurs de leurs ouvrages, le lecteur est témoin d’un rapport viscéral des personnages à la gastronomie locale (créole, pour elle et notamment de Bahia, pour lui) et de ses enjeux dans la vie quotidienne. « L’âme des peuples s’exhalant du fond des casseroles<sup>65</sup> », l’un et l’autre accueillent la gastronomie comme vecteur privilégié d’appréhension et de chronique du monde. Le fond des casseroles touche au plus profond des êtres, à leurs savoirs, à leurs saveurs et à la communion avec l’espace. Soit par des personnages cuisinières, soit par le partage de recettes, soit par l’évocation des aliments (non) appréciés, Schwarz-Bart et Amado font se côtoyer les domaines de la gastronomie et de la littérature. Ils démontrent les multiples rôles de l’alimentation qui dépassent largement la physiologie corporelle et le besoin d’acquisition d’énergie vitale. À travers leurs livres, l’un et l’autre font défiler le manger et ses enjeux : l’intégration au terroir, la composition de communautés, le pacte de convivialité, l’avatar de résistances, la démonstration de hiérarchies sociales, la véhiculation de l’amour et de la mort, la réduction de distances et les hommages aux ancêtres et au passé. Ceci dit, « la table est un lieu de plaisir, c’est une vieille découverte, mais elle garde sa vérité et son secret, car manger est bien plus que manger<sup>66</sup> ».

## Bibliographie

AMADO Jorge, *Discurso de posse*, 1961. À consulter sur [www.academia.org.br](http://www.academia.org.br)

— *Dona Flor et ses deux maris*, trad. Georgette Tavares-Bastos, Paris, J’ai lu, 2012 [*Dona Flor e seus dois maridos*, 1966].

— *Gabriela, girofle et cannelle*, trad. Georges Boisvert [*Gabriela, cravo e canela*, 1958], Paris, J’ai lu, 2014.

AMADO Paloma, *A comida baiana de Jorge Amado*, São Paulo, Panelinha, 2014.

---

65. *Ibid.*, p. 75.

66. Luce Giard et Michel de Certeau, *L’Invention du quotidien*, op. cit., p. 279.

- BERNABÉ Jean, CHAMOISEAU Patrick et CONFIANT Raphaël, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993.
- BOURJEA Serge, « Jorge Amado et René Depestre : une amitié dans l'Histoire », dans Marie Joqueviel-Bourjea et Béatrice Bonhomme (dir.), *René Depestre : le soleil devant*, Paris, Hermann, 2015, p. 353-383.
- BROUEZ Coraline, « Trois recettes de cuisine inspirées des grands auteurs de la littérature française », [www.europe1.fr](http://www.europe1.fr), 20 février 2021.
- CHAMOISEAU Patrick, *Texaco*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992.
- *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997.
- *À bout d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005.
- CONDÉ Maryse, *Mets et merveilles*, Paris, JCLattès, 2015.
- EBROÏN Ary, « Les origines de la cuisine créole », *Autrement*, n° 41, 1989, p. 178-184.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir – Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2004 [1975].
- GIARD Luce et DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, 1994.
- GLISSANT Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- GOLDSTEIN Norma Seltzer, « Diálogos », dans Norma Seltzer Goldstein (dir.), *Caderno de Leituras. A literatura de Jorge Amado*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008, p. 10-25.
- GYSSELS Kathleen, *Filles de Solitude. Essai sur l'identité antillaise dans les (auto-)biographies fictives de Simone et André Schwarz-Bart*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- GYSSELS Kathleen et TOUBIANA Dany, Fiche *Ton beau capitaine*, Afrithéâtre, 1987. À consulter sur [afritheatre.com](http://afritheatre.com)
- MALU-MEERT Dominique, *Auteurs contemporains : Simone Schwarz-Bart*, Bruxelles, 5 continents, 1985.
- MASSONI DA ROCHA Vanessa, *Tradução em (ent)revista: Simone Schwarz-Bart e as tradutoras brasileiras*, Rio de Janeiro, EdUERJ, 2021.
- Entretien avec Raphaël Confiand. *Pluton-Magazine*, 28 avril 2021. À consulter sur [pluton-magazine.com](http://pluton-magazine.com)
- Entretien avec Patrick Chamoiseau. *Pluton-Magazine*, 14 août 2021. À consulter sur [pluton-magazine.com](http://pluton-magazine.com)
- MEMMI Albert, *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 2010 [1957].
- PÉPIN Ernest, *Tambour-Babel*, Paris, Gallimard, 1996.
- PRIETO José Ricardo, « Vinte livros indispensáveis », *A nova democracia*, n° 164, 2016. À consulter sur [anovademocracia.com.br](http://anovademocracia.com.br)
- SCHWARCZ Lilia Moritz, « O artista da mestiçagem », dans Lilia Moritz Schwarcz et Ilana Seltzer Goldstein (dir.), *Caderno de leituras – O universo de Jorge Amado*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009, p. 35-45.
- SCHWARZ-BART Simone, *Ton beau capitaine*, Paris, Seuil, 1987.
- *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1995 [1972].
- *Ti Jean L'Horizon*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1988 [1979].
- « Du fond des casseroles », *Autrement*, n° 41, 1989, p. 174-176.
- « Du fond des casseroles », dans G. Pineau, F. Chalumeau, S. Schwarz-Bart, E. Pépin et D. Deblaine, *Nouvelles de Guadeloupe*, Paris, Magellan & Cie / Desnel, coll. « Miniatures », 2009, p. 75-81.
- SCHWARZ-BART, André et Simone, *Un plat de porc aux bananes vertes*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2015 [1967].
- *L'Ancêtre en Solitude*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2015.
- STOLS Eddy, « Le métissage des aliments », *Textes du Brésil*, n° 13, 2009, p. 7-13.
- TOUMSON Roger et Héliane, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart sur les pas de Fanotte », *Textes, Études et Documents*, n° 2, 1979, p. 13-23.

# Reading *Pluie et vent sur Télumée Miracle* as a 'Legend of the Just'

ELISE FINIELZ, Cornell University

## Abstract

This article offers a reading of Simone Schwarz-Bart's novel *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (1972) in the light of André Schwarz-Bart's *Le Dernier des Justes* (1959). Through the author's exalted poetic language, Télumée is elevated to the rank of a Just woman of the Caribbean, as is Ernie Lévy among Jewish Europeans, for both their stories are exemplary of the greatness of a whole generation of people, who are victims of antisemitic persecution or transatlantic slavery and colonial racism. By narrating the living memory of these characters in both a realistic and mythical language and honoring the nobility of their hearts without explicit political discourse, both novels provide a subversive perspective, as they question the borders between the ancient generations and the younger ones, between the living and the dead. This calls for a positive representation of ancestral, religious, and traditional values, and purports a common ethical vision transcending the social, gender and racial categories imposed by a colonial history. It is in this ethical vision that resides the political significance of the two novels, that speak to us universally today.

"Nos yeux reçoivent la lumière d'étoiles mortes"<sup>1</sup>, "pour bien longtemps encore, les gens connaîtront même lune et même soleil, et ils regarderont les mêmes étoiles, ils y verront comme nous les yeux des défunts."<sup>2</sup> Thus start and end the two groundbreaking literary works of André Schwarz-Bart *Le Dernier des Justes* (1959) and his wife Simone Schwarz-Bart *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (1972), binding the two novels under the love of past generations illuminating the lives of those still living.

Simone Schwarz-Bart's novel *Pluie et vent sur Télumée Miracle* was acclaimed for introducing a Black female voice in French literature.<sup>3</sup> Academic critics have praised the author for expressing Creole rural and oral traditions and Creole identity, for preserving the memory and history of the Caribbean,<sup>4</sup> for expressing female subjectivity and introspection<sup>5</sup> and for resisting the ontological dislocation after slavery.<sup>6</sup> If the realist aspects of the story

- 
1. André Schwarz-Bart, *Le Dernier des Justes*, Paris, Seuil, 1959, p. 13. Henceforth *DJ*.
  2. Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Paris, Seuil, 1972, p. 255. Henceforth *PV*.
  3. *Pluie et vent sur Télumée Miracle* won the Grand Prix des lectrices *Elle* in 1973, and it was the first time that a national French prize was awarded to a Black women writer from the Caribbean.
  4. See the seminal work of Kathleen Gyssels, *Filles de Solitude : Essai sur l'identité antillaise dans les (auto-)biographies fictives de Simone et André Schwarz-Bart*, Paris, L'Harmattan, 1996 ; *Le folklore et la littérature créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart*, Brussels, Académie des Sciences d'Outre-mer, 1997. See also Fanta Toureh, *L'Imaginaire dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart : Approche d'une mythologie antillaise*, Paris, L'Harmattan, 1997.
  5. Ronnie Scharfman, "Mirroring and Mothering in Simone Schwarz-Bart's *Pluie et vent sur Télumée Miracle* and Jean Rhys' *Wide Sargasso Sea*", *Yale French Studies*, n° 62, 1981, p. 88-106.
  6. Natalie Melas, "Catastrophic miniaturization in Aimé Césaire and Simone Schwarz-Bart", in *All the Difference in the World: Postcoloniality and the Ends of Comparison (Cultural Memory in the Present)*, Redwood City, Stanford University Press, 2006, p. 170-228.

have been considered for their political significance as uncovering colonial oppression,<sup>7</sup> the legendary elements, the spirituality and popular wisdom are generally viewed for only expressing old traditions and recreating a myth (in the sense of an idealized image frozen in time).

Recently, Simone Schwarz-Bart, when asked about her first novel, explained that Télumée and the generations of women she descends from are “the Justs within her”.<sup>8</sup> This encouraged me to reconsider Télumée as a reflection of André Schwarz-Bart’s protagonist Ernie Lévy, the last of a generation of Just, and to contemplate a particular ethical vision of life inherited from past generations. This analysis intends to renew the meaning of Télumée’s courage that literary critics have already praised, a resistance to colonial oppression but grounded in a particular spiritual vision of life that does not appear immediately. Indeed, *Pluie et vent* does not refer directly to sacred scriptures and its mystical tone is generally expressed in a secular language or what one would see as ‘popular wisdom’ or metaphysical reflections. Through Simone Schwarz-Bart’s exalted poetic language, Télumée is elevated to the rank of a Just woman of the Caribbean, as is Ernie in *Le Dernier des Justes*, for their stories are exemplary of the greatness of a whole generation of people, who are victims of persecution, slavery, and its aftermath.<sup>9</sup>

I contend that, by telling the story of these characters in both a realistic and mythical language and aestheticizing their nobility without any explicit political discourse, Simone and André Schwarz-Bart provide a subversive vision, which questions the borders between the living contemporary generations and their ancestors. This calls for a positive representation of ancestral, religious, and traditional values and their significance with a broader implication for our time. It is hence decolonial, in the sense that it takes into account the knowledge, wisdom and spirituality of those who have experienced the violence of exile and deportation and who have been silenced or sidelined up to now. Both novels embrace a particular ethical vision beyond the social, gender and racial categories imposed by a colonial history.<sup>10</sup> And, to my mind, in this ethical vision resides a precursory political significance, which can speak to us universally today, not just as particular tales for the Caribbean or Jewish community.

My comparative approach of Simone and André Schwarz-Bart’s first novels confirms the reversibility of their work that critics have already shown. Kaufmann explains, citing André Schwarz-Bart, how the author intended his series of novels succeeding *Le Dernier des*

---

7. Maryse Condé, *La parole des femmes : essai sur des romancières des Antilles de langue française*, Paris, L’Harmattan, 1979, p. 35 ; Renée Larrier, *Francophone Women Writers of Africa and the Caribbean*, Gainesville, University Press of Florida, p. 66-67 ; Vanessa Massoni da Rocha, “Simone Schwarz-Bart et l’écriture de la violence (post)coloniale dans le roman *Pluie et vent sur Télumée Miracle*”, *Dialogues francophones*, vol. 21, n° 1, 2015, p. 83-95.

8. Camille Clavel, *Simone and André Schwarz-Bart, la mémoire en partage*, INA, 2018.

9. The novel and its author have been criticized for being politically disengaged and the main character Télumée for being a passive victim of domestic violence and harsh conditions of life. See for example Bridget Jones, “Introduction”, in Simone Schwarz-Bart, *The Bridge of Beyond*, trans. Barbara Bray, London, Heinemann, 1982, p. iv-xviii.

10. Regarding the categories of gender and race from a decolonial perspective, see Maria Lugones, “Toward a Decolonial Feminism”, *Hypathia*, vol. 25, n° 4, 2010, p. 742-759.

*Justes* to be reversible, based on the contiguity of the Shoah and transatlantic slavery.<sup>11</sup> Thanks to Simone, he was able to accomplish his initial project, as they co-authored *Un plat de porc aux bananes vertes* (1967). Thus, Simone came to writing and publishing. She wrote two novels independently: *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (1972), *Ti Jean L'Horizon* (1979) and a theater play *Ton beau capitaine* (1987). In reading *Pluie et vent* and *Le Dernier des Justes* together, my comparative approach goes against any competitive and hierarchical analysis of the two novels. It departs from any polemical attacks that would diminish the legitimacy of one of the authors and their value.<sup>12</sup> If *Télumée Miracle* can be seen as the last of a lineage of Just women, *Pluie et vent* is not a copy, an imitation, or an equivalent of *Le Dernier des Justes* in the Caribbean. It came to existence more as an echo, writing in the burning wounds of the history of slavery, while carrying its unique "colors and perfumes".<sup>13</sup>

My intention as a critic and reader is to listen to the unique and beautiful melody of André and Simone Schwarz-Bart's novels, while appreciating and learning from their transversal and universal tonality. In line with Aimé Césaire's decolonial approach of the universal,<sup>14</sup> I claim that the two novels draw from the relative marginality of subaltern people an experience that is common to a world where colonial powers have generated tremendous economic profits out of the most violent environmental and human exploitation. In *Discourse on Colonialism*, Aimé Césaire explains how colonialism "dehumanizes even the most civilized man". He adds that "'Europe' is morally and spiritually indefensible."<sup>15</sup> The Second World War tragedy is a result of what he calls the "boomerang effect" showing that Hitler "applied colonialist procedures to Europe, which until then had been reserved exclusively for the 'Arabs' of Algeria, the 'coolies' of India and the 'niggers' of Africa".<sup>16</sup> If colonial violence has spread universally, ethical responses have also come out to resist it. As the sun shines for everybody on earth, Just people of courage and faith rise up everywhere in the world. Simone and André Schwarz-Bart's novels are a testimony to this faith in humanity. Their words of wisdom, the holiness and ethical vision they carry can resonate with anyone.

---

11. Francine Kaufmann, "L'œuvre juive et l'œuvre noire d'André Schwarz-Bart", *Pardès*, vol. 44, n° 1, 2008, p. 142-143.

12. When *Pluie et vent* came out, Simone was questioned in her legitimacy as a woman writer for some aesthetic resemblance with her husband's novel. In this period when French Caribbean literature was still emerging and women writers did not have a voice, her original style was perceived as "exotic" and imitative. See Fanny Margras, "Pluies et vents sur Solitude. Étude de la réception des œuvres d'André et Simone Schwarz-Bart en Guadeloupe en 1972", *Continents Manuscrits*, n° 16, 2021, p. 5-15.

13. André Schwarz-Bart, "Pourquoi j'ai écrit *la Mulâtresse Solitude*. André Schwarz-Bart s'explique sur huit ans de silence", *Le Figaro littéraire*, 26 January 1967, p. 9.

14. Ramón Grosfoguel, "Vers une décolonisation des 'uni-versalismes' occidentaux: le 'pluri-versalisme décolonial' d'Aimé Césaire aux zapatistes", trans. Natacha Filippi and Emmanuel Hoch Delgado, in Achille Mbembe et al. (eds.), *Ruptures Postcoloniales*, Paris, La Découverte, 2010, p. 130-132.

15. Aimé Césaire, *Discourse on Colonialism*, trans. Joan Pinkham, New York, Monthly Review Press, 2000, p. 32.

16. *Ibid.*, p. 36. See also Michel Rothberg, "Un choc en retour: Aimé Césaire's Discourses on Colonialism and Genocide", in *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Redwood City, Stanford University Press, p. 66-110.

### Living memory and storytelling as a spiritual praxis

*Le Dernier des Justes* is the account of more than seven hundred years of antisemitism in Europe, from the twelfth century until the Shoah. It recounts the story of a family of “Just men”, the descendants of Rabbi Yom Tom Lévy, martyr of York in 1185. Each generation of the Lévy family engenders a Just man who, according to a Yiddish legend belongs to the 36 Just men on which the world rests.<sup>17</sup> In the novel, the Just men, whether they know it or not, take on the pain and suffering of the world, for if one went missing, all mankind would cease to exist. Each Lévy generation experiences antisemitism and persecution until the last descendant Ernie, who is murdered with his people in the gas chamber of Auschwitz.

Fleur Kuhn Kennedy has shown that memory is central to traditional Jewish culture. Since the nineteenth century, in an increasingly secularized Western world, literature became the place where the desacralized Jewish memory continued to exist, following, and countering the abrupt course of historical events. It is precisely the experience of violence that spurs the need to preserve traces of the past and to make sense of it. History enters the novel under the sign of death.<sup>18</sup> But André Schwarz-Bart wrote *Le Dernier des Justes* to not only remember the Shoah, but to reinstate the dignity of an entire people. Ninety per cent of the Jews in Poland had been exterminated; along with the massacre, Yiddish language and culture disappeared.<sup>19</sup> His novel is not only a tribute to the six million Jews whose life ended “in thin particles” but to the traditional and spiritual (Hasidic) values, the sacred vision of life they cling to while facing extreme violence. It is hence an attempt to fictionalize, aestheticize and renew the spirituality and values of a people who suffered and died without choosing to take arms. The novel rehabilitates the victims who were seen as complicit for they died without “heroically” defending themselves, so that their death would not be forgotten or considered as another humiliation.<sup>20</sup> His novel, hence, does not aim at filling a void or an absence, as one would think from a historical and memorial perspective, but aims to honor their presence.

It should be noted that by honoring his people, André Schwarz-Bart did not intend to be a spokesman of the Jewish community, but to respond to the injunction of memory as an act of love. He pays them homage by symbolically placing a little white stone on their graves as required in the Jewish tradition, where the novel replaces the physical ritual of the mortuary, which could not take place. Through his writing, André Schwarz-Bart restores a dialogue with the previous generations; to forget them would be like a second death that is not only physical but also spiritual. By maintaining a subjective and existential relationship

---

17. Gershom Scholem, “The Tradition of the Thirty-Six Hidden Just Men”, in *The Messianic Idea in Judaism*, New York, Schocken, 1995 [1971], p. 251-256.

18. Fleur Kuhn Kennedy, *Le Disciple et le Faussaire. Imitation et subversion romanesque de la mémoire juive*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 48.

19. See Raul Hillberg, *The Destruction of the European Jews*, New Haven, Yale University Press, 2003, p. 1128.

20. Francine Kaufmann explains that Schwarz-Bart’s intention to write the novel spurred from his willingness to respond to young orphans he worked with in a youth center, who had to face the recurring question of why Jewish people had not defended themselves and if they really died like sheep led to the slaughterhouse (*Pour relire Le Dernier des Justes : Réflexions sur la Shoah*, Paris, Klincksieck, 1987, p. 18).

with their presence, the prophetic message of his people can be renewed. André's perspective could be seen as "decolonial", since it exhumes the vision and ways of being in the world of a subaltern or minor culture, Hasidism, within Europe and European Judaism.

Simone Schwarz-Bart's novel *Pluie et vent sur Télumée Miracle* responds to a similar aspiration in the Caribbean context. She writes in the memory-trace of her own people to pay homage and to sanctify a time in which an older generation of women had lived and was about to disappear in silence.<sup>21</sup> In an interview, she phrased her intentions as follows:

J'avais vraiment besoin de respirer son odeur, comme une fleur qui livre un parfum dont on essaye de retrouver le nom et cette femme-là un jour m'a regardée et c'était un peu la fin je pense qu'elle sentait venir. Elle m'a dit : « Alors nous allons tous disparaître sans qu'il n'y ait aucune trace, pourtant nous avons existé. Cette terre nous l'avons foulée tant nous l'aimons et tout va disparaître comme ça ? » [...]

Ce livre c'est un hommage à ces femmes que j'ai côtoyées, c'étaient des femmes fortes, et obligées d'être fortes alors que l'esclavage avait vraiment déconstruit complètement les hommes, les avait mutilés parce que tout simplement ne leur permettant pas d'assumer leur rôle de père, de mari, de protecteurs d'une famille. Quand on vend vos enfants à des maîtres différents on éparpille le sang. Comment peut-on ne pas être diminué ?

La femme par contre était obligée de compenser, il y avait un devoir de transmettre aux enfants les valeurs, les références, et aussi une joie de vivre, et bien sûr ces femmes c'étaient *des Justes en moi*.<sup>22</sup>

Simone Schwarz-Bart creates an allegorical and exemplary character, informed partly by the real life of Stéphanie Priccin, a woman she knew from Goyave in Guadeloupe, that she poeticizes and re-writes through the filter of her own imagination. While simultaneously restoring the memory of a whole generation and thus the collective history of Guadeloupe that had never been told in a written form, the novel celebrates the courage and silent resistance of those living under slave conditions and colonial domination, whose existence continued to be negated by the dominant French culture even after the abolition of slavery.<sup>23</sup>

Writing a novel (as opposed to a testimony), exactly as did André Schwarz-Bart, allows her to express the soul of her people, and to show how their existence still has a meaning. She links that aspect to the oral tradition of Africa: "Je pense, voyez-vous, comme les Africains, que lorsqu'un vieux meurt, toute une bibliothèque disparaît..."<sup>24</sup> She wants to safeguard a living story – to relay not just an account of their life but to consider the heuristic value of their teachings and important stories. Yet, the novel is intended as a "memory space"<sup>25</sup> – which implies that it does not aim at erecting a monument to this exemplary character but functions as an open space where one can circulate through time and enter in relation with the characters at a subjective and existential level.

---

21. Roger and Eliane Toumson, "Interview avec Simone et André Schwarz-Bart, sur les pas de Fanotte", *Textes, Études et Documents*, n° 2, 1979, p. 18.

22. Camille Clavel, *Simone and André Schwarz-Bart, la mémoire en partage*, INA, 2018 (my emphasis).

23. Myriam Cottias, "'Forgetting the past' for 'citizenship': Barter and resentment in Martinique (1848-1946)", trans. Lysa Hochroth, *New Contrée*, n° 42, 1997, p. 161.

24. Roger and Eliane Toumson, "Interview avec Simone et André Schwarz-Bart", art. cit., p. 18.

25. *Ibid.*, p. 18.

Loosely based on historical facts, *Le Dernier des Justes* is rooted in an ancient spiritual tradition of storytelling. If one considers the Torah originating from an oral tradition, Hasidism, the pietistic reform movement among Eastern European Jews of the eighteenth and nineteenth century, renewed the traditions of storytelling while bringing a popular dimension to the Jewish mysticism of the Kabbalah.<sup>26</sup> This movement has for a long time been marginalized within European Judaism, but has recently been revived by thinkers such as Martin Buber, Gershom Scholem, Abraham Joshua Heschel, and Marc-Alain Ouaknin. As the last mystic movement of Judaism, Hasidism came as a movement of emancipation to shake the rigidity of the institutions, creating a renewed ethical relation to time at a personal and existential level. Consonant with the mystical movement of Kabbalah, it is a response to the historical and political conditions of the Jewish as a people in exile.<sup>27</sup>

After the trauma of the expulsion from Spain in 1492, the Lurianic Kabbalah encouraged the Jewish community to consider their own exile as an allusion to the cosmic exile of G-d (the dispersion of the *Shekinah*, the divine feminine presence) and not as a fatality, and as a positive mission or a responsibility vis-à-vis history, to prepare the world's redemption.<sup>28</sup> The Hasidic movement that emerged in Poland under the leadership of the Baal Shem Tov (Master of the Good name) extended this vision of 'revolt in history' at a personal and existential level: the capacity for each individual to be in direct contact with the divine, to perfect oneself and to participate in repairing the world. This was an affront to the elitist and dogmatic view that the common people were not erudite enough to comment on sacred scriptures. The Baal Shem Tov and the Hasidic movement claimed that anybody can have a direct relationship with words and bring a worthy interpretation of holy scriptures through the practice of exegesis (*Pardes*). Considering that spirituality does not reduce itself to the erudite circles who devote their life to studying the holy books, they questioned the hierarchical social divisions within Judaism to provide a direct access to the practice of hermeneutics.<sup>29</sup> In fact, demonstrating the pitfalls of those who accumulate knowledge but only come to repeat what is already said, Hasidism claimed the importance of questioning and transforming oneself through the study of words. It is a movement that attempts to emancipate followers from the imposition of rigid meanings of words, to assert the subjectivity of each individual.

In addition, the Baal Shem Tov showed a different way to access the mystery: he started to narrate tales.<sup>30</sup> He affirmed the transformative power of storytelling, in particular stories of the *Tzaddikim* ('righteous ones' or 'Just') as an exalted form of engaging with

---

26. Yitzhak Buxbaum, *Storytelling and Spirituality in Judaism*, Northvale, Jason Aronson, 1994, p. 6-7.

27. Marc-Alain Ouaknin, *Tsimtsoun : Introduction à la méditation hébraïque*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 30-31.

28. Marc-Alain Ouaknin, "Ouverture hassidique", in Josy Eisenberg (ed.), *Dieu et les Juifs*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 138.

29. *Ibid.*, p. 141-142; Martin Buber, *The Origin and Meaning of Hasidism*, trans. Maurice Friedman, Atlantic Highlands, Humanities Press International, 1988, p. 61.

30. On that practice another Hassidic master, rabbi Nahman of Bratzlav, would have explained: "Si je continue à vous mener sur ce chemin [enseigner la sagesse à travers les textes de la tradition] vous allez avoir l'illusion que vous pouvez atteindre une vérité définitive. Alors ce que je vais faire, c'est dire des contes" (see Marc-Alain Ouaknin, "Ouverture hassidique", art. cit., p. 145).

mystical study. The *Tzaddikim* being considered as those who serve the divine on earth, praising and studying their lives is equivalent to praising the divine, and is a spiritual practice as valuable and powerful as praying or studying the traditional holy books.<sup>31</sup>

While Hasidism is a movement within a specific religious tradition, it can also be seen as a search of mankind to redefine its own humanity, by rejecting prejudices, illusions, and ideological stereotypes and by renewing an ethics open to the divine mystery of the world and the other. Hasidism developed an ethic directed towards the other and a capacity to see the transformative power of the relation to the foreigner.<sup>32</sup>

I now draw a parallel between Hasidism and Caribbean culture, not as a tradition frozen in time, but as living cultures that were born out of the violent experiences of exile and slavery. Caribbean culture, with its Creole language, dancing, musical and spiritual traditions, like Hasidism, is a force to renew a humanity that has been reduced to its most bare attribute, a naked body, deprived of its own language and name. Forced to come into contact with the other, this humanity survived and created anew. This new 'modern' humanity reinvented a way of being to the world that can inspire and teach us today and is not just the remnant of an old tradition from the African diaspora and 'pre-modern' cultures. Edouard Glissant puts forth the idea of the *Relation* grounded in the Caribbean concrete experience, which encompasses the idea of a growing, rhizome-like identity. *Relation* is always open to the other as the unexpected, or mystery (or opacity, a term Glissant prefers, insisting on the idea of obscurity present in the process of enlightenment).<sup>33</sup> It can be seen as a Po-ethics – close to the Greek term *Poiesis*, which means making or creating – the movement and opening to the other as a transformative mode of creation in the world.

Glissant's concept of *Relation* can be seen as an ethical response to the blind lights of Western civilization and its dogmas: the imperial domination of oneness and assimilation (a world thinking of itself as The world), absolute truth (that takes the unique root in the *logos* – excluding the *mythos*) and a generalizing and dogmatic concept of universality.<sup>34</sup> *Relation* refuses the oppressive and totalitarian qualities of monotheist religion, but nevertheless retains an ethical dimension and could be seen as a secular version of religion in the etymological sense of the word (from the Latin *religare*, to connect). Glissant's *Philosophie de la relation* opens with the ascent of a sacred word: "Il y eut, qui s'éleva, une parole sacrée."<sup>35</sup> And in the beginning was a poem.

Like *Le Dernier des Justes*, *Pluie et vent sur Télumée Miracle* retraces the story of a legendary family: four generations of women, starting just after the abolition of slavery. Most of the novel focuses on the character of Télumée, the last of her lineage, retracing her birth, childhood, and adulthood. As her name indicates, she represents the earth (*Tellus* in Roman mythology is the goddess of the earth). She is part of the Lougandor family, a name reminis-

31. Yitzhak Buxbaum, *Storytelling and Spirituality in Judaism*, op. cit., p. 9-15.

32. Marc-Alain Ouaknin, *Tsimtsoun*, op. cit., p. 23-24.

33. Edouard Glissant, *Poetics of Relation*, trans. Betsy Wings, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997; *Poetic Intention*, trans. Natalie Stephens and Anne Malena, Calicoon, NY, Night Boat Books, 2010.

34. "Categories in Edouard Glissant's Writings (2<sup>nd</sup> version)", Online at [coursil.com](http://coursil.com).

35. Edouard Glissant, *Philosophie de la relation ; poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009, p. 11.

cent of Africa (in Wolof, *Lougan* means 'a piece of land').<sup>36</sup> If *Télumée* is a legend, I argue that the mythic elements are not to be considered as creating one single and fixed meaning. Rather, it would be a myth that calls for the movement of meaning and the practice of interpretation – in a sense, a 'decolonial' hermeneutics. Hence, it also responds to an ethical imperative and has a broader political implication. It participates in a well-crafted story of a Just woman. To view Simone's story a unique, secular, Caribbean version of the story of the Just, helps us envision its force of contestation and the ethical vision Caribbean culture purports in general.

From a gender perspective, the novel is also groundbreaking as it reasserts the spiritual role of women that tend to be concealed within a patriarchal perspective. In the Jewish tradition, the *Tzaddik* is usually male, as is the storyteller. In the Caribbean tradition, the Creolist movement honoring the storyteller, praises him as being predominantly male:

C'est lui [le conteur] le seul producteur de littérature audible, une littérature articulée dans l'ethno-texte de la parole et qui, dans la parole, se forge un langage soumis aux ambivalences de la créolisation, à l'opacité de Détour pour survivre à l'inédit insoupçonné de la culture créole.<sup>37</sup>

Because of the divisions of gender roles in the Caribbean, women usually act as storytellers for children. But as critics have shown,<sup>38</sup> the story-telling tradition involves both men and women. We will see that this role appears in the novel and the tales told to children are also stories of the highest ethical values.

### **The Just as the pillar of the world or the *poto-mitan***

André Schwarz-Bart's legend of the *Lamed-waf* is a variation on a Yiddish legend that thrived in a mystical phase of Hasidism and takes its root in esoteric Jewish tradition. The Yiddish term *Lamedvovnik* designates the 36 righteous men or *Tzaddikim* on which the world is founded. Mentioned in the Torah and the Talmud as an ideal figure, the *Tsaddik*, has no single and stabilized definition.<sup>39</sup> It is said in the book of Proverbs (X, 25): "The righteous is an everlasting foundation". The righteous, in ancient Judaic books, is the one through which the divine presence manifests itself for the blessing of the world. Thanks to the presence of only one of them, G-d would save the world (as in the story of Noah). The Babylonian Talmud mentions: "The earth rests on one pillar and a righteous person is its name" (Hagigah 12 b). Through the acts or merits of the righteous, their presence benefits the world.

In the Caribbean, women are considered as the *poto-mitan*, a Creole term that designates the pillar or the crossbeam which supports the house. In the Vodou religion, the

36. Roger and Héliane Toumson, "Interview avec Simone et André Schwarz-Bart", art. cit., p. 18.

37. Patrick Chamoiseau and Raphaël Confiant, *Lettres créoles : Tracées antillaises et continentales de la littérature (Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane, 1635-1975)*, Paris, Hatier, 1991, p. 41.

38. Renée Larrier, *Francophone Women Writers of Africa and the Caribbean*, Gainesville, University Press of Florida, 200., p. 14-27; Odile Ferly, "Writing Cultural and Gender Difference: Sylviane Telchid's *Throvia de la Dominique*", *Cardiff University New Readings*, n° 7, 2004, p. 27-28.

39. Gershom Scholem, "Tsaddiq, le Juste", in *La mystique juive : les thèmes fondamentaux*, trans. Maurice R. Hayoun, Paris, Cerf, 1985, p. 103-149.

poto-mitan is the central pillar of the temple, placed in the middle of the peristyle (the sacred center of the temple where the rites are performed), where the deities can descend to inhabit a human body. It symbolizes the connection between the earth and the divine world. In Caribbean culture, the term also designates the extraordinary strength of women who, in the times of slavery have been the pillar of the family and the community, often because the men were denied their paternal status, reduced to their bare physical force in the plantation and even used as reproductive cattle:

Ce sont les femmes qui ont tout sauvé, tout préservé, y compris l'âme des hommes. Ce sont des gardiennes jalouses qui ont toujours lutté en silence. Quand l'homme antillais faisait des enfants sans revendiquer la paternité, celle qui devait assumer la lignée, accomplir les tâches quotidiennes, s'occuper des enfants tout en leur transmettant les traditions ancestrales, c'étaient naturellement la femme.<sup>40</sup>

Women demonstrated an enduring physical force as in the proverb told by Reine Sans Nom to Télumée: "si lourds que soient tes seins, tu seras toujours assez forte pour les supporter" (PV, p.70), originally known in Creole as "tété pa janmen two lou pou lèstomak".<sup>41</sup> More importantly, they preserved the culture and values of the group, keeping alive the bodies and souls of the community. They bore the responsibility of the material, physical and spiritual survival of the group within the context of colonial oppression.

The term 'Just women' is not to be found in Simone's first novel. But one can see a strong correspondence between the lineage of Jewish Just men and the Caribbean women. What characterizes the women of the Lougandor lineage first and foremost is their hope, a faith in life which is the ground of their extraordinary forces.

Dans mon enfance, ma mère Victoire me parlait souvent de mon aïeule, la négresse Toussine. Elle en parlait avec ferveur et vénération, car, disait-elle, tout éclairée par son évocation, Toussine était une femme qui vous aidait à ne pas baisser la tête devant la vie, et rares sont les personnes à posséder ce don. Ma mère la vénérât tant que j'en étais venue à considérer Toussine, ma grand-mère, comme un être mythique, habitant ailleurs que sur terre, si bien que toute vivante elle était entrée, pour moi, dans la légende. (PV, p. 11)

Toussine was herself the daughter of Minerve<sup>42</sup> who is the first of the lineage and started her life in bondage:

Toute jeune encore, vaillante, les reins toujours ceints d'une toile de journalière, Minerve avait une peau d'acajou rouge et patinée, des yeux noirs débordant de mansuétude. Elle possédait une foi inébranlable en la vie. Devant l'adversité, elle aimait dire que rien ni personne n'userait l'âme que Dieu avait choisie pour elle, et disposée en son corps. (p. 13)

---

40. Simone Schwarz-Bart, quoted in Mary-Jean Green, "Simone Schwarz-Bart et la tradition féminine aux Antilles", *Présence Francophone*, n° 36, 1990, p. 131.

41. Jean Bernabé, "Contribution à l'étude de la diglossie littéraire : le cas de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* de Simone Schwarz-Bart", *Textes, Études et Documents*, n° 2, 1979, p. 126.

42. The name Minerve might refer to the Roman Goddess of war, wisdom, justice, craftsmanship and art.

We can see in her description the qualities of the Just, in particular the eyes expressing "la mansuétude" (gentleness, benevolence). Like her mother, she demonstrates faith in life and the power to remain herself whatever the circumstances. From "Reine Toussine" (Toussine Lougandor), she became "Reine Sans Nom" after the accidental death of her daughter Méranée, followed by the birth of her last daughter Victoire. The day of her daughter's baptism, the community proclaims: "Nous avons cherché un nom de reine qui te convienne mais en vain, car à la vérité, il n'y a pas de nom pour toi. Aussi désormais, quant à nous, nous t'appellerons: Reine Sans Nom" (*PV*, p. 29). Her election as a Queen is a sort of democratic designation, not grounded in a particular filiation or heredity, nor in the transmission of material and territorial possessions, but based on the nobility of her heart and soul.

In the context of Caribbean history, "Sans Nom" could evoke the erasing of the names of the African captives. But it can also refer to the anonymity of the Just, who can sometimes be unaware of their own condition. The theme of anonymity is essential in André Schwarz-Bart's novel: "rien ne [les] distingue des simples mortels; souvent ils s'ignorent eux-mêmes" (*DJ*, p. 15). The anonymity of the Just is also to be found in the Hasidic tradition. Multiple legends of the 'hidden Just' portray the Messiah, the prophet Elijah or *Lamedvav-tzaddikim* in beggars, travelers, or even robbers.<sup>43</sup> Differentiating the *Nistarim* (the hidden Just) from the *Mefoursamim* (the revealed), the hidden Just would be of higher degree as they show humility and are kept from the temptation of pride and vanity.<sup>44</sup> Humility is seen as a virtue required for the saving of the world. It prevents the creation of a myth, in the sense of a fixed and rigid meaning. Anonymity appears as a necessary exile from one's own being, while the Just accomplishes his mystic mission among the collective.

Victoire, the daughter of Reine Sans Nom, possesses the same noble qualities and the ability to transcend difficulties in life 'with an elevated way to hold her head':

Petite mère était une femme qui portait son visage haut levé par-dessus un cou délicat. Ses yeux toujours entrouverts semblaient dormir, rêver à l'ombre de leurs cils touffus. Mais à bien observer son regard, on y lisait sa détermination à demeurer sereine sous la violence même des vents, et à considérer toutes choses à partir de ce visage haut levé. Personne ne s'était avisé de la beauté de ma mère à l'Abandonnée, car elle était très noire, et ce n'est qu'après que mon père eut jeté les yeux sur elle que tous en firent autant. [...] Lorsqu'elle bougeait, le sang affluait à sa peau, se mêlait à sa noirceur et des reflets lie-de-vin apparaissaient à ses pommettes. Si elle se tenait dans l'ombre, elle colorait l'air qui l'entourait immédiatement, et c'était comme si sa propre présence suscitait alentour une auréole de fumée. (*PV*, p. 33)

The dark tone of her skin (situating her outside the socially accepted norms of beauty, which explains why nobody has noticed her beauty) creates an alchemistic transformation: a halo representing the divine presence which inhabits her ("une auréole de fumée"). Her words also demonstrate a prophetic language:

---

43. Francine Kaufmann, *Pour relire Le Dernier des Justes*, op. cit., p. 165-167.

44. Gershom Scholem, *Le messianisme juif: Essais sur la spiritualité du judaïsme*, trans. Bernard Dupuy, Paris, Calmann-Lévy, 1974, p. 361.

ils peuvent toujours dire et redire, ceux qui ne trouvent pas mole leur couche sans avoir mis à mal quelqu'un... N'empêche que je suis qui je suis, à ma hauteur exacte, et je ne cours pas les rues mains tendues pour combler vos ventres creux... (PV, p. 33)

The sentence in its literal meaning expresses Victoire's indifference to the village's gossip, especially those who are delighted to speak maliciously. But the expression "Je suis qui je suis" contains a reference to the biblical story of Moses and the burning bush (Exodus 3:14) that is also present in *Le Dernier des Justes* ("on est ce qu'on est", p. 28). This reference to the ineffable name of the divine which has raised numerous debates in monotheistic religions – could be read as Victoire's transcending power, her being unconfined to a restrictive category of language and a temporal frame. It speaks of her as an enigma, a capacity to create and recreate the meaning of who she is, beyond the negative, fixed representation of the other. The expression "à ma hauteur exacte" illustrates the nobility of her soul, and demonstrates her faith in her own being, her capacity to rise above any slander or prejudice.

### **Double hearts, multiple hearts – the enlightening presence of the Just**

Téluinée inherits the noble qualities of her bloodline, with her beauty, grace, and the capacity to transcend manifest reality. Her long journey does not consist of a series of heroic exploits but rather a long process of maturation and spiritual elevation. Protected by the grace of her grandmother, just like Ernie is guided by his grandfather, she learns how to 'shine' and to suffer. Her mysterious power does not reside in any particular action or mission to accomplish. The Just is like the sun, enlightening the world through their mere presence:

- Oh, dis-moi, vénéré grand-père, chuchota-t-il d'une voix à peine audible. 'Qu'est-ce qu'y doit faire un Juste dans la vie, hein ? [...]
  - Le soleil, amour, murmura-t-il avec hésitation, est-ce que tu lui demandes de faire quelque chose ? Il se lève, il se couche : il te réjouit l'âme.
  - Mais les Justes ? insista Ernie. [...]
  - C'est la même chose, dit-il enfin. Les Justes se lèvent, les Justes se couchent, et c'est bien... [...]
- Écoute, si tu es un Juste, un jour viendra où tu te mettras tout seul à ...luire : tu comprends ? (DJ, p. 212)

A similar image occurs in Simone *Pluie et vent sur Téluinée Miracle* :

Ton affaire est de briller maintenant, alors brille et le jour où l'infortune te dira : me voilà, tu auras au moins brillé. (PV, p. 148)

As Francine Kaufmann has shown, the hereditary filiation of the Just man in André Schwarz-Bart's novel responds to a fictional and historical necessity as it allowed the author to represent the repetition of a violent history of persecution across the generations.<sup>45</sup> The Just represents an exemplary character who experiences all the challenges and violence faced by the community. Ernie will 'choose' to die with his people in Auschwitz. Téluinée also embraces the tumultuous destiny of her people after the abolition of slavery. After a blessed

---

45. Francine Kaufmann, *Pour relire Le Dernier des Justes, op. cit.*, p. 158-162.

childhood under the protection and love of her grandmother, she becomes a house employee for a wealthy white family and is relegated to the status of "une faiseuse de béchamel" and falls victim to sexual assault by her male employer. She will live through the domestic violence of Elie, her first lover, the brutal labor at a sugar cane plantation, the death of Amboise, a second loving partner murdered during a factory strike and the departure of her adoptive child Sonore.

In *Le Dernier des Justes*, more than an intercessor with the divine, the Just is described as a "container of pain". Facing the intensity of the violent events and its culmination with the Shoah, the heart of the Just grows and multiplies: "Car les Lamed-waf sont le coeur multiplié du monde, et en eux se déversent toutes nos douleurs comme en un réceptacle." (*DJ*, p. 15). And what appears important in André Schwarz-Bart's novel is communication through suffering, or compassion in its etymological sense (from the Latin *compatior*, to suffer with). When released, the novel raised a series of controversies as some would see in Ernie the reenactment of a Christian martyr.<sup>46</sup> But Ernie choosing to accompany and assist his people does not change the course of events. As stated in the novel, "la mort d'un juste ne change rien à l'ordre du monde [...] Personne au monde, pas même un Juste n'a besoin de courir après la souffrance, elle vient sans qu'on l'appelle..." (*DJ*, p. 220). Télumée herself, facing Elie's repeated assaults, could be seen as a passive victim of domestic violence. But her grandmother points out the uselessness of this suffering, offering an advice that she follows in the end: "Télumée, mon petit verre en cristal, comme je démêle en ce moment tes cheveux, je t'en supplie de démêler ta vie de la sienne, car il n'est pas dit qu'une femme doive charrier l'enfer sur la terre, et où est-ce dit, où là ça?" (*PV*, p. 161)

Hence, as a Just, neither Ernie nor Télumée Miracle takes away suffering and pain. If they both endure the systemic violence existing in Europe or the Caribbean, it is not to seek martyrdom and redemption. Indeed, if suffering exists, to take pleasure in suffering is unhealthy. Hasidic culture declares joy as an obligation and the *tsaddik* is generally not someone who seeks redemption through penance.<sup>47</sup> In *Le Dernier des Justes*, Ernie is reprimanded as a young boy by his grandfather for attempting to commit suicide. Télumée's grandmother exhorts her to choose joy over suffering: "Nous, les Lougandor, ne craignons pas davantage le bonheur que le malheur, ce qui signifie que tu as le devoir aujourd'hui de te réjouir sans appréhension ni retenue. [...] alors fais ce que tu dois, c'est-à-dire : embaume-nous, ma fille..." (*PV*, p. 142). Télumée possesses two hearts like her grandmother Reine Sans Nom: one to accumulate pain and the other joy. This image is also to be found in the proverb told by the old wise women Man Cia: "Sois un vrai tambour à deux faces" (a proverb translated from the Creole: "tanbou a dé bonda").<sup>48</sup> This proverb is usually understood as her power of resistance, but to me demonstrates her capacity to suffer pain and to be happy.

---

46. Francine Kaufmann, "Les enjeux de la polémique autour du premier best-seller français de la littérature de la Shoah", *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 176, 2002, p. 68-96. See the last section of the article: "Les historiens de l'antisémitisme et la polémique judéo-chrétienne".

47. Francine Kaufmann, *Pour relire Le Dernier des Justes*, op. cit., p. 182.

48. Jean Bernabé, "Contribution à l'étude de la diglossie littéraire", art. cit., p. 118.

If both novels portray the characters suffering, giving the reader a full awareness of what this means, suffering continues to be questioned. Meditative questions punctuate both narrations: "Ce qui est loin [...] ce qui est profond, profond, qui peut l'atteindre ?" ; "Sommes-nous des hommes ?" (*DJ*, p. 121-122) ; "Peut-être bien que toutes les souffrances, et même les piquants de la canne font partie du faste de l'homme [...] Parfois mon cœur se fêle et je me demande si nous sommes des hommes, parce que, si nous étions des hommes, on ne nous aurait pas traités ainsi, peut-être." (*PV*, p. 250). No easy or ready-made answers are provided, and these "peut-être" still pierce the hearts of the characters and continue to interrogate.

### The 'Miracles' of the Just

In the end, Télumée's suffering and recovery take an exemplary value for the community and confer to her a growing stature, a "panache" in the words of her grandmother.

Si tu es heureuse, tout le monde peut être heureux et si tu sais souffrir, les autres sauront aussi... chaque jour tu dois te lever et dire à ton cœur : j'ai assez souffert et il faut maintenant que je vive, car la lumière du soleil ne doit pas se gaspiller, se perdre sans aucun œil pour l'apprécier... et si tu n'agis pas ainsi tu n'auras pas le droit de dire : c'est pas ma faute, lorsque quelqu'un cherchera une falaise pour se jeter à la mer... [...] Télumée, la peine existe, et chacun doit en prendre un peu sur ses épaules... ah maintenant que je t'ai vue souffrir, je peux tranquillement fermer mes deux yeux, car je te laisse avec ton panache sur la terre... (*PV*, p. 179-180)

It is important to note that Télumée never removes herself from the community. And if she becomes, for others, a model of suffering and rejoicing in life, her exemplary recovery is also the result of help from the community members, with whom she lives in symbiosis. This evolution in stature is also something found in Hasidic literature, as Gershom Scholem explains:

Les auteurs hassidiques avaient très bien compris que le rapport du Juste avec ses congénères obéissait à une dialectique propre. Le Juste ne fait pas que donner. [...] Il ne reçoit pas moins qu'il ne donne. Il est lui-même exalté en voulant exalter ses congénères, et plus il accomplit sa fonction en tant que centre de la communauté, plus sa propre stature croît. En se faisant l'instrument des autres, le fleuve de vie qui coule à travers lui élève éminemment sa propre existence.<sup>49</sup>

But the miracle of the Just does not equate a spectacle leading to heroic action. It resides in the eyes of the beholders: "Les 'armes miraculeuses' ne sont pas des miracles comme certains désespèrent. Iconoclastes à l'inverse, elles brisent les mirages et délient les fantasmes. L'imaginaire est son lieu, le réel, son but."<sup>50</sup> The miracle is an extraordinary vision of the

---

49. Gershom Scholem, *La mystique juive : les thèmes fondamentaux*, op. cit., 1985, p. 148.

50. See Jacques Coursil, "La catégorie de la relation dans les essais d'Edouard Glissant, Philosophie d'une poésie", In Jacques Chevrier (ed.), *Poétiques d'Edouard Glissant* Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 93-94, footnote 5. The "miraculous weapon" is the title of Aimé Césaire's book of poetry. As noted by Coursil, the "miracle", which comes from the latin *mira* – in French *mirer*, in Spanish

ordinary, a transformation of the violence present in the colonial or racist narrative of the other to perform an opening of the eyes.

Télumée becomes Télumée Miracle because she helps the fallen angel (l'Ange Médard) to die as a human being.<sup>51</sup> She welcomes him in her life and exposes herself to his violence (and as a result, loses her adoptive child Sonore to him). Because of her benevolence, the community honors her with this new title:

Chère femme, l'ange Médard a vécu en chien et tu l'as fait mourir en homme...depuis que tu es arrivée au morne La Folie, nous avons vainement cherché un nom qui te convienne...aujourd'hui, te voilà bien vieille pour recevoir un nom, mais tant que le soleil n'est pas couché, tout peut arriver... quant à nous, désormais, nous t'appellerons : Télumée Miracle... (PV, p. 246)

In *Le Dernier des Justes*, when Ernie turns into a dog, tired of being a human being, he remains a dog "aux yeux juifs" and he concludes in an ironic tone that he prefers to die, rather than give up his eyes: "Nous autres, nous ne rendons jamais les yeux, jamais, jamais, jamais. *Nous préférons rendre l'âme*" (DJ, p. 375).

This teaching of the miraculous weapon, which is usually the weapon of the weak – but also maybe their most powerful one, is present in the tale that Reine Sans Nom narrates to Télumée and Elie. The horse "Mes deux yeux" will take away the driver in an uncontrolled and mad race. Ronnie Scharfman sees this tale as representing the madness of the man.<sup>52</sup> I would add that the madness does not pertain to a particular gender characteristic but to a mental status in relation with the relegated social position of men in the Caribbean. The madness resides in the lost vision: the driver gives up his eyesight to the horse and wanders all his life, a death drive that prevents him from loving the woman who crosses his way. The tale appears premonitory of the story of Elie, who will later lose his sight and enter the circle of violence, subjecting the woman he loves to physical abuse and psychological disparagement.

Lastly, if Télumée ends her life with joy, standing in her garden, this joy is not complete or absolute. It comes with one little regret as she was unable to express a few words of comfort to Elie who came back in his old days to visit her. The missed opportunity to reconcile or missed words creates the space to preserve the movement of life. It indeed perpetuates an ethical relationship to time, that is a time open to the unpredictable future, and the faith and hope for redemption. Télumée and Ernie, through their joyful presence, challenge the dominant narrative of victimhood. This new vision, like a miracle, also alters the perception of the readers. Both novels create the conditions, through fiction, for the reader to relate with the characters. In the transformative power of a relationship between the characters and the reader also lies the possibility of social and political change.

---

*mirar*, in Creole *mi*, operates through the performative action of the eyes, displacing and transforming the gaze while overthrowing points of view to unveil a new reality.

51. The fallen angel in the story symbolizes a homeless man who has lost his dignity. He wanders without purpose in life and appears as predatory to others.

52. Ronnie Scharfman, "Mirroring and Mothering in Simone Schwarz-Bart's *Pluie et vent*", art. cit., p. 95.

## Conclusion

Honoring a female storytelling tradition, Simone Schwarz-Bart is a pioneer in the French Caribbean literature of Guadeloupe and Martinique. Authors such as Maryse Condé and Gisèle Pineau, but also Patrick Chamoiseau and Daniel Maximin will expand and reinvent this storytelling tradition. Reading the novel *Pluie et vent sur Télumée Miracle* in the light of *Le Dernier des Justes* helps us to reassess Simone Schwarz-Bart's 'poetic intention' and better understand the political aspect of her work: it does not purport any political agenda, but responds to a higher ethical and decolonial imperative, enlightening the disastrous effects of a violent history and creating a space to reflect on our present-day postcolonial world. It is a call for Justice, in the broadest sense of the word. I believe that literature participates in the elaboration of its political definition. André and Simone Schwarz-Bart's first novels help us to better envision the position of postcolonial writers from the Caribbean, as they respond to this ethical imperative, independent and distant from the political field while remaining present by writing. To my mind, this 'ethical turn' is not a turn away from politics as critics have claimed, but complicates the representation and position of the 'engaged' writer.<sup>53</sup> It can also be thought of in the terms of Edward Said as a vocation of the intellectual "for the art of representing", underlying the creative aspect of public representation, ever changing and generally outside the framework of a political party: as "someone who cannot easily be coopted by governments or corporations, and whose *raison d'être* is to represent all those people and issues that are routinely forgotten or swept under the rug".<sup>54</sup>

## Bibliography

- BERNABÉ Jean, "Contribution à l'étude de la diglossie littéraire : le cas de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* de Simone Schwarz-Bart", *Textes, Études et Documents*, n° 2, 1979, p. 103-130.
- BONGIE Chris, *Friends and Enemies, the Scribal Politics of Post/Colonial Literature*, Liverpool, Liverpool University Press, 2008.
- BRITTON Celia, "Globalization and Political Action in the Work of Edouard Glissant", *Small Axe*, vol. 13, n° 3 (30), 2009, p. 1-11.
- BUBER Martin, *The Origin and Meaning of Hasidism*, trans. Maurice Friedman, Atlantic Highlands, Humanities Press International, 1988 [1960].
- BUXBAUM Yitzhak, *Storytelling and Spirituality in Judaism*, Northvale, Jason Aronson, 1994.
- CESAIRE Aimé, *Discourse on Colonialism*, trans. Joan Pinkham, New York, Monthly Review Press, 2000 [*Discours sur le colonialisme*, 1955].

---

53. See Peter Hallward, "Edouard Glissant: from Nation to Relation", in *Absolutely Postcolonial: Writing Between the Singular and the Specific*, Manchester, Manchester University Press, 2001, p. 66-125. Peter Hallward distinguishes two phases in the work of Edouard Glissant, a militant one and depoliticized one, which has raised debate among scholars. See Celia Britton, "Globalization and Political Action in the Work of Edouard Glissant", *Small Axe*, vol. 13, n° 3 (30), 2009, p. 1-11; Chris Bongie, *Friends and Enemies, the Scribal Politics of Post/Colonial Literature*, Liverpool, Liverpool University Press, 2008; Nick Nesbitt, "Edouard Glissant and the Poetics of Truth", *The C.L.R. James Journal*, vol. 18, n° 1, 2012, p. 102-115.

54. Edward Said, *Representations of the Intellectual*, New York, Vintage Books, 1994, p. 11, 13.

- CHAMOISEAU Patrick and CONFIANT Raphaël, *Lettres créoles : Tracées antillaises et continentales de la littérature (Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane, 1635-1975)*, Paris, Hatier, 1991.
- CLAVEL Camille, *Simone and André Schwarz-Bart, la mémoire en partage*, INA, 2018.
- CONDÉ Maryse, *La parole des femmes : essai sur des romancières des Antilles de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1979.
- COTTIAS Myriam, "'Forgetting the past' for 'citizenship': Barter and resentment in Martinique (1848-1946)", trans. Lysa Hochroth, *New Contrée*, n° 42, 1997, p. 155-168.
- COURSIL Jacques, "La catégorie de la relation dans les essais d'Edouard Glissant, Philosophie d'une poétique", In Jacques Chevrier (ed.), *Poétiques d'Edouard Glissant* Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 85-112. Online at [edouardglissant.fr](http://edouardglissant.fr)
- "Categories in Edouard Glissant's Writings (2<sup>nd</sup> version)". Online at [coursil.com](http://coursil.com)
- FERLY Odile, "Writing Cultural and Gender Difference: Sylviane Telchid's *Throvia de la Dominique*", *Cardiff University New Readings*, n° 7, 2004, p. 1-23.
- FINIELZ Elise, *Writing on the Edge, Women Writers from the Francophone Caribbean and the Literary Field*, PhD dissertation, Cornell University, 2021.
- GLISSANT Edouard, *Poetics of Relation*, trans. Betsy Wings, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997 [*Poétique de la Relation*, 1990].
- *Philosophie de la relation : poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009.
- *Poetic Intention*, trans. Natalie Stephens and Anne Malena, Calicoon, NY, Night Boat Books, 2010.
- GREEN Mary-Jean, "Simone Schwarz-Bart et la tradition féminine aux Antilles", *Présence Francophone*, n° 36, 1990, p. 130-133.
- GROSFUGUEL Ramón, "Vers une décolonisation des 'uni-versalismes' occidentaux : le 'pluri-versalisme décolonial' d'Aimé Césaire aux zapatistes", trans. Natacha Filippi and Emmanuel Hoch Delgado, in Achille Mbembe et al. (eds.), *Ruptures Postcoloniales*, Paris, La Découverte, 2010, p. 119-138.
- GYSELS Kathleen, *Filles de Solitude : Essai sur l'identité antillaise dans les (auto-)biographies fictives de Simone et André Schwarz-Bart*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- *Le folklore et la littérature créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart*, Brussels, Académie des Sciences d'Outre-mer, 1997.
- HALLWARD Peter, *Absolutely Postcolonial: Writing Between the Singular and the Specific*, Manchester, Manchester University Press, 2001.
- HILLBERG Raul, *The Destruction of the European Jews*, New Haven, Yale University Press, 2003 [1961].
- KAUFMANN Francine, *Pour relire Le Dernier des Justes : Réflexions sur la Shoah*, Paris, Klincksieck, 1987.
- "Les enjeux de la polémique autour du premier best-seller français de la littérature de la Shoah", *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 176, 2002, p. 68-96. Online at [www.cairn.info](http://www.cairn.info)
- "L'œuvre juive et l'œuvre noire d'André Schwarz-Bart", *Pardès*, vol. 44, n° 1, 2008, p. 135-148.
- KUHN KENNEDY Fleur, *Le Disciple et le Faussaire. Imitation et subversion romanesque de la mémoire juive*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- LARRIER Renée, *Francophone Women Writers of Africa and the Caribbean*, Gainesville, University Press of Florida, 2000.
- LUGONES Maria, "Toward a Decolonial Feminism", *Hypathia*, vol. 25, n° 4, 2010, p. 742-759.
- MARGRAS Fanny, "Pluies et vents sur Solitude. Étude de la réception des œuvres d'André et Simone Schwarz-Bart en Guadeloupe en 1972", *Continents Manuscrits*, n° 16, 2021, p. 1-27. [doi.org/10.4000/coma.6625](https://doi.org/10.4000/coma.6625)
- MASSONI DA ROCHA Vanessa, "Simone Schwarz-Bart et l'écriture de la violence (post)coloniale dans le roman *Pluie et vent sur Télumée Miracle*", *Dialogues francophones*, vol. 21, n° 1, 2015, p. 83-95. [doi.org/10.1515/difra-2015-0005](https://doi.org/10.1515/difra-2015-0005)
- MELAS Natalie, *All the Difference in the World: Postcoloniality and the Ends of Comparison (Cultural Memory in the Present)*, Redwood City, Stanford University Press, 2006.
- NESBITT Nick, "Edouard Glissant and the Poetics of Truth", *The C.L.R. James Journal*, vol. 18, n° 1, 2012, p. 102-115.
- OUAKNIN Marc-Alain, *Tsimtsoun : Introduction à la méditation hébraïque*, Paris, Albin Michel, 1992.

- "Ouverture hassidique", in Josy Eisenberg (ed.), *Dieu et les Juifs*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 137-148.
- ROTHBERG Michel, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Redwood City, Stanford University Press, 2009.
- SAID Edward, *Representations of the Intellectual*, New York, Vintage Books, 1994.
- SCHWARZ-BART André, *Le Dernier des Justes*, Paris, Seuil, 1959.
- "Pourquoi j'ai écrit *La Mulâtresse Solitude*. André Schwarz-Bart s'explique sur huit ans de silence", *Le Figaro littéraire*, 26 January 1967, p. 1, 8-9.
- SCHWARZ-BART Simone, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Paris, Seuil, 1972.
- *Ti Jean l'Horizon*, Paris, Seuil, 1979.
- *The Bridge of Beyond*, trans. Barbara Bray, London, Heinemann, 1982.
- *Ton beau capitaine*, Paris, Seuil, 1987.
- SCHARFMAN Ronnie, "Mirroring and Mothering in Simone Schwarz-Bart's *Pluie et vent sur Télumée Miracle* and Jean Rhys' *Wide Sargasso Sea*", *Yale French Studies*, n° 62, 1981, p. 88-106.
- SCHOLEM Gershom, *Le messianisme juif: Essais sur la spiritualité du judaïsme*, trans. Bernard Dupuy, Paris, Calmann-Lévy, 1974.
- *The Messianic Idea in Judaism and Other Essays in Jewish Spirituality*, New York, Schocken, 1995 [1971].
- *La mystique juive : les thèmes fondamentaux*, trans. Maurice R. Hayoun, Paris, Cerf, 1985.
- TOUMSON Roger and Eliane, "Interview avec Simone et André Schwarz-Bart, sur les pas de Fanotte", *Textes, Études et Documents*, n° 2, 1979, p. 13-23.
- TOUREH Fanta, *L'Imaginaire dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart : Approche d'une mythologie antillaise*, Paris, L'Harmattan, 1997.

# Simone et André Schwarz-Bart, ou le don d'amour

ODILE HAMOT, Université des Antilles

## Résumé

Cette étude voudrait mettre en lumière l'existence d'une parole intertextuelle, au sens large, émergeant des avant-textes des romans de Simone et d'André Schwarz-Bart. Ces « seuils » de l'œuvre, suivant l'appellation de Gérard Genette, seront donc envisagés sous l'angle de l'intersubjectivité qui s'y fait jour entre les deux instances de la relation auctoriale. Il s'agira ainsi de démontrer comment se tissent, entre ces paratextes de types variés – épigraphes, préfaces, dédicaces –, un sens en filigrane qui éclaire l'œuvre commune et individuelle des Schwarz-Bart à travers une poétique de la relation conjugale où se définit et s'approfondit la signification qu'ils entendent donner à leur co-écriture. Quatre ouvrages feront l'objet d'un examen particulier : *L'Ancêtre en Solitude*, *La Mulâtresse Solitude*, *L'Étoile du matin* et *Adieu Bogota*.

C'est aux avant-textes des romans de Simone et d'André Schwarz-Bart que cette étude aimerait s'attacher, ces quelques lignes discrètes que le lecteur survole le plus souvent d'un œil insoucieux, pressé de se livrer à la séduction dévorante de l'histoire. Ces « seuils » de l'œuvre, suivant l'appellation, désormais acquise, de Gérard Genette, constituent un lieu ambigu, un « vestibule » de l'œuvre offrant « à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin<sup>1</sup> ». À une telle circulation palinodique ne se limite pas cependant leur intérêt :

Cette frange, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés<sup>2</sup>.

C'est de cette transaction, au sens propre, qu'il sera ici question : action réciproque d'un texte sur l'autre, d'une figure de l'auteur sur son double, constitutive de l'originalité de cet être un ou pluriel qui signe les romans schwarz-bartiens. En effet, si elle « renseigne sur l'horizon historique et socio-culturel de l'auteur-narrateur<sup>3</sup> », cette « "zone indécise" entre le dedans et le dehors<sup>4</sup> » est également, dans l'œuvre du couple d'écrivains, l'espace d'une action intersubjective. C'est bien sous l'angle d'une poétique de la relation conjugale que la présente étude aimerait approcher le paratexte schwarz-bartien, dans la mesure où s'y fait entendre,

---

1. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 8. L'italique est dans le texte.

2. *Ibid.*

3. Kathleen Gyssels, *Filles de Solitude. Essai sur l'identité antillaise dans les (auto-)biographies fictives de Simone et André Schwarz-Bart*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 155.

4. Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 8.

répercutée de livre en livre, une parole spécifique, à la frontière poreuse entre le dedans et le dehors, s'élevant entre la sphère privée et l'espace public, un murmure à deux voix qui définit la co-écriture schwarz-bartienne comme don d'amour. La critique a fort bien parlé déjà de cette écriture à quatre mains qui fut celle du couple Schwarz-Bart<sup>5</sup>, de ces beaux romans rythmés de leurs voix alternées ou chorales, ce « chant à deux voix que personne ne reconnaît<sup>6</sup> », selon les mots mêmes de Simone Schwarz-Bart, et il n'est guère besoin d'y revenir. Il convient d'observer cependant la fécondité de cette conjugalité du don qui se trouve à l'origine de cette « écriture réversible<sup>7</sup> » et qui constitue le point de départ d'une commune expérience littéraire. C'est cet aspect que la présente étude entend mettre en lumière, en examinant la forme singulière d'intertextualité interne qui se joue « entre » quelques éléments paratextuels ainsi que la façon dont ils éclairent le projet d'écriture.

La réflexion s'attachera pour ce faire à des textes qui relèvent à des titres différents de ce que l'on nomme désormais, à la suite de Gérard Genette, « paratexte » : des dédicaces, ces quelques lignes que le critique dédaigne souvent car trop suspectes d'une subjectivité toute anecdotique et vaguement impudique : celle, rarement mentionnée et éclipsée par l'éclat ambigu du personnage éponyme, mais encore par l'épigraphe historique, du roman d'André, paru en 1972, *La Mulâtresse Solitude*, et reprise en 2017 dans *Adieu Bogota* ; celle, dédiée à sa mère, Louise Lubinski, dont il pare *L'Étoile du matin* ; deux préfaces, si par là on veut bien entendre « toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède<sup>8</sup> » : quelques lignes extraites de l'avant-propos de six pages qui ouvre *L'Ancêtre en Solitude*, paru en 2015 ; et la « Petite note d'introduction » que Simone fait le choix de placer avant le prologue de *L'Étoile du matin*, publiée en 2009. Ces « fragments de discours amoureux » tissent un texte latent et invitent à une réflexion sur la relation du couple d'écrivains, sur ce chant amoebée qui s'élève au-delà de la parole de fiction, afin de creuser ce qui semble le sens profond de l'entreprise schwarz-bartienne : surmonter la douleur, offrir une réponse à la mort et la transmuter par un don mutuel d'amour et d'écriture.

### « J'étais en mal d'Ancêtre » : la douleur et l'origine

J'étais en mal d'Ancêtre. Je ressentais cette béance et notre histoire n'en finissait pas de me manquer. J'avais besoin de cette histoire secrète des vérités originelles, et j'étais moi-même incapable de l'écrire. C'est sur ce besoin absolu que la décision de publier la *Mulâtresse Solitude* a été arrêtée. (AS, p. 12)

- 
5. Voir Kathleen Gyssels, *Marrane et Marronne. La co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2014.
  6. Simone et André Schwarz-Bart, *L'Ancêtre en Solitude*, Paris, Seuil, 2015, p. 12. Désormais AS.
  7. On trouve ce concept sous la plume de Kathleen Gyssels, (*Marrane et Marronne*, *op. cit.*, ou encore « Adieu foulards, adieu madras »: Doublures de Soie dans l'œuvre réversible schwarz-bartienne », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 26, n° 1, 2011, p. 111-131), et également chez Francine Kaufmann ; voir « Le Projet judéo-noir d'André Schwarz-Bart : saga réversible », *Présence Francophone*, n° 79, 2012, p. 15-38 et « L'Œuvre juive et l'œuvre noire d'André Schwarz-Bart », *Pardès*, n° 44, 2008, p. 135-148..
  8. Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 164.

Par ces mots, placés à l'orée de *L'Ancêtre en Solitude*, Simone Schwarz-Bart, plus de quarante ans après l'écriture de *La Mulâtresse Solitude*, formule les circonstances qui présidèrent à la création du roman qui finit par assumer le nom de tout le cycle antillais initialement projeté. À l'origine donc, au point de départ de l'écriture, une fêlure et un don. La fêlure de l'Antillaise, « fruit dépareillé<sup>9</sup> » dont l'origine rêvée se dérobe toujours, condamnée à avancer sur les sables mouvants d'une histoire absente qui la constitue en être du manque, assigné à l'éternelle béance de l'entre-deux. Cette vertigineuse dérobade de l'origine et le besoin taraudant d'ancêtre dont Simone dit si explicitement la brûlure est désir d'un socle sur lequel ériger son être et à partir duquel conférer la plénitude du sens à son existence.

Cependant, ce manque originel, elle l'articule à un don inaugural, un don de douleur dont la phrase citée dit l'acuité, un don du plus intime de soi, où s'origine cette remarquable réversibilité de l'expérience schwarz-bartienne. Simone a ainsi déposé sa douleur et sa solitude entre les mains d'André comme dans le seul lieu peut-être où elles seraient susceptibles, transfigurées, de trouver leur vérité : l'écriture. La douleur et la solitude, le besoin et le vide se sont ainsi réfléchis dans les blessures muettes d'André, se sont réchauffées à la brûlure de la perte sans nom dont il porte aussi la marque indélébile. La « condition négative » que constitue, selon Blanchot, l'« être juif », le fait d'« être privé des possibilités principales de vivre, et non pas d'une manière abstraite, mais réelle<sup>10</sup> » trouvent un parfait écho dans la condition négative de l'Antillaise, si par cette formule on veut bien entendre l'absence originelle qui la constitue. À l'origine donc, de l'acte d'écriture, une double blessure, résonnant du fond d'une histoire où le temps, loin de se distinguer, se recueille dans une même barbarie. C'est sur le socle de ces douleurs sœurs que l'écriture va s'ériger.

André fait alors le choix de « porter » la douleur de sa femme et de lui donner forme et vie. Il accepte ainsi d'être la parole qui lui fait défaut ou à laquelle elle fait défaut – « j'étais moi-même incapable [d]écrire », avoue-t-elle (AS, p. 12) – ; en d'autres termes, de mettre au jour « l'enfant inachevé<sup>11</sup> » qu'elle portait en elle. Mais, ce faisant, il lui donne naissance, à elle aussi, dans l'acte même par lequel il lui donne voix, sa voix. Le remarquable est que, dans le même temps, Simone accouche également d'André, écrivain de *Solitude* et de leurs solitudes jumelles.

L'origine était pour Simone l'indicible, une absence de mots, la parole achoppant contre un objet se situant au-delà du langage. Dès lors, l'écriture n'avait d'autre choix que d'entrer dans cette absence et cette solitude, et c'est peut-être ce que désigne la parole étrangement balbutiante, heurtée, trouée de silence du personnage de *Solitude*. Ce quelque chose de parfaitement insoutenable devant lequel André avait dû se tenir, le vide qu'il avait tenté de combler par l'encre des mots est cela même qu'il offrait à son épouse, auquel il avait choisi de donner figure et qu'il entendait dépasser dans l'écriture de *Solitude*.

9. Guy Tirolien, *Balles d'or*, Paris, Présence Africaine, 1961, p. 37.

10. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 181.

11. André Schwarz-Bart, *La Mulâtresse Solitude*, Paris, Seuil, 1972, p.135. Désormais MS.

**« Pour toi, sans qui ce livre ne serait pas, ni ma vie »**

Au seuil de *La Mulâtresse Solitude*, se trouve une brève et très belle dédicace, sans mention explicite de destinataire par laquelle le romancier, selon les termes de Genette, « fai[t] l'hommage d[e son] œuvre à une personne<sup>12</sup> » qu'il n'éprouve pas le besoin d'identifier : « Pour toi, sans qui ce livre ne serait pas, ni ma vie ». Cette dédicace mérite l'attention, non seulement pour sa beauté, le rythme ternaire qu'elle instaure, la chute en cadence mineure sur trois mots qui mettent en lumière, dans un aveu plein de pudeur, la vie et aussi, en creux, le risque dont elle triomphe ; mais également en raison du statut qu'elle assume, dans la mesure, d'une part, où elle n'est pas exempte d'une certaine ambiguïté et où, d'autre part, elle éclaire un enjeu fondamental de l'écriture schwarz-bartienne.

Genette distingue deux sortes de dédicaces : la première « concerne la réalité matérielle d'un exemplaire singulier, dont elle consacre en principe le don ou la vente effective, l'autre concerne la réalité idéale de l'œuvre elle-même, [...] dont la possession, ne peut être, bien évidemment, que symbolique<sup>13</sup> ». La dédicace de *La Mulâtresse Solitude* relève, il va sans dire, de la seconde catégorie, c'est-à-dire de la dédicace d'œuvre. Or, il s'agit, comme le rappelle Genette, d'un texte qui s'inscrit classiquement dans une tradition d'hommage à un protecteur ou un bienfaiteur et qui, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, va progressivement disparaître sous sa forme développée d'épître élogieuse mais également dans sa dimension sociale et économique : désormais « le destinataire en sera plus volontiers un confrère ou un maître capable d'en apprécier le message<sup>14</sup> ». On a dès lors affaire à une « dédicace motivée – où la motivation prend généralement la forme d'une brève caractérisation du dédicataire et/ou de l'œuvre dédiée ». Genette cite en exemples la dédicace adressée par Balzac à Théodore Dablin (« au premier ami, le premier ouvrage ») et celle de Baudelaire à Théophile Gautier (« Au poète impeccable, au parfait magicien ès langue française »)<sup>15</sup>.

Dans le cas qui nous occupe, si la dédicace appartient très clairement à la catégorie de la dédicace d'œuvre, le « tu » dédicataire ne semble pas explicitement interpellé dans sa fonction d'écrivain ou en tant que confrère et encore moins dans sa dimension économique. Selon Genette, le dédicataire appartient à l'une des deux catégories qu'il distingue – les privés et les publics –, même s'il convient d'observer que « les deux types de relation ne sont évidemment pas exclusifs l'un de l'autre, puisque l'auteur peut avoir une relation privée avec un dédicataire public<sup>16</sup> ». De ce fait, la dédicace du roman semble se rapprocher de la dédicace d'exemplaire – dont elle prend l'allure mais qu'elle n'est pas évidemment – puisque cette dernière au contraire s'inscrit dans un cadre strictement privé. Genette rappelle en effet que « la fonction d'une dédicace d'exemplaire est sensiblement différente de celle de la dédicace d'œuvre. La principale raison de cette différence, ou de ces différences, réside dans le caractère privé, non seulement de la relation mais de l'instance de communication en principe

12. Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 120.

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*, p. 127-128.

15. *Ibid.*, p. 128.

16. *Ibid.*, p. 134.

confidentielle, de la dédicace d'exemplaire<sup>17</sup>. » Si le caractère privé de la dédicace s'affiche clairement, ce n'est pas ordinairement le cas de l'instance de communication qui, dans le cas présent, est tout à fait publique.

S'inscrit donc, au seuil du roman, une phrase au statut tout à fait ambigu qui récuse les fonctions traditionnelles de la dédicace d'œuvre pour s'approprier celles de la dédicace privée d'exemplaire et remodèle le partage entre la sphère privée et la sphère de l'écriture dont elle manifeste la porosité : « il y a toujours une ambiguïté dans la destination d'une dédicace d'œuvre, qui vise toujours au moins deux destinataires : le dédicataire, bien sûr, mais aussi le lecteur puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin<sup>18</sup> ». Il s'agit toujours non seulement de dédier mais de dire que l'on dédie. La déclaration d'amour est un acte au-delà même de son contenu dont il n'est pas douteux que la destinataire avait la parfaite connaissance. Elle assume son caractère public en vertu de ce mouvement « oblique<sup>19</sup> » dont parle Genette, cette double destination inhérente à la parole paratextuelle. Dès lors, il ne s'agit pas seulement de dire son amour, mais de le situer symboliquement au seuil et à l'origine de l'acte d'écriture dont il ne se dissocie pas. Il s'agit là, semble-t-il, du sens profond qu'il convient d'accorder à cette parole liminaire du roman.

De cette formule ancienne qui paraît aujourd'hui tomber en désuétude, on trouve encore, bien entendu, quelques traces dans la littérature moderne, et Genette de citer Aragon, dont la dédicace, fameuse, des *Cloches de Bâle* n'est pas, on s'en avise, sans entretenir quelque similitude avec celle du roman d'Andre Schwarz-Bart : « À Elsa Triolet, sans qui je me serais tu ». Notons au passage que dans le *Figaro* du 17 juin 1970, soit deux ans avant la publication de *La Mulâtresse Solitude*, Aragon revenait sur cette phrase, à l'occasion de la disparition d'Elsa : « J'ai dit cent fois et je répète ici que sans elle je me serais tu. Cela a choqué bien des gens, comme une sorte d'indécence, un déplaisant suicide de parfum intellectuel...<sup>20</sup> ». Des termes qui avaient pu frapper André Schwarz-Bart dont on se rappelle qu'il avait lui aussi accordé des entretiens à ce journal, et qui pouvait trouver dans les mots d'Aragon à l'égard de son épouse et dans le couple de confession différentes qu'ils constituaient – Elsa est d'origine juive –, l'écho de sa situation amoureuse, maritale, confessionnelle et littéraire avec Simone. Quoi qu'il en soit, l'exemple de dédicace qui ouvre *Les Cloches de Bâle* s'avère d'une grande utilité pour mesurer la spécificité de celle qui inaugure le livre d'André.

Dans le roman de 1934, non seulement la destinataire de la dédicace est explicitement nommée, mais mention est également faite de la légitimité de l'œuvre : de la sorte, la dédicace s'inscrit pleinement dans le format traditionnel. En outre, formuler le nom complet d'Elsa, c'est inclure explicitement la présence d'autrui qui devient à la fois l'instance testimoniale de la déclaration mais également le destinataire second de la parole dédicataire. Dans *La Mulâtresse Solitude*, André Schwarz-Bart fait pour sa part le choix de maintenir dans l'implicite l'identité de la dédicataire de sa déclaration d'amour : il s'adresse à un « toi » dont

---

17. *Ibid.*, p. 145.

18. *Ibid.*, p. 137.

19. *Ibid.*, p. 138.

20. « Mort d'Elsa Triolet », *Le Figaro*, 17 juin 1970.

l'évidence exclut la nécessité d'une quelconque explicitation. Dans cette esquive de la nomination et à travers la plénitude indépassable du « tu », Simone est de l'ordre de l'évidence et sa présence excède tout dire. Elle est désignée à travers une absence qui dit, dans une approche de type apophatique, la transcendance de sa présence au cœur du couple. Elle n'est ni « Simone » – ce qu'elle peut être et est pour de nombreux proches –, ni la « Simone Schwarz-Bart » de l'état-civil, mais existe, au seuil du roman, dans une présence qui ne nécessite aucune preuve. Par là même, l'auteur de la dédicace exclut de son adresse le lecteur, simple témoin de quelque chose de privé qu'il est autorisé, comme par une brève indiscretion, à entendre. Par ailleurs, la préface des *Cloches de Bâle* indique qu'il fallait comprendre, derrière le verbe « taire », le verbe « tuer ». Le lien s'affirme dès lors avec la dédicace d'André Schwarz-Bart qui pose explicitement la question de la vie et, en sourdine, celle de la mort, une mort dont il est permis de se demander s'il ne l'eût pas également envisagée sans la présence vivifiante de son épouse, lui qui, « depuis de nombreuses années [...], ne se sentait rien de plus qu'une grive morte au milieu d'un champ<sup>21</sup> ».

« Pour toi, sans qui ce livre ne serait pas, ni ma vie » : cette dédicace est un don de maternité. Elle fait offrande de l'origine. André offre ou restitue à son alter ego, à la fois privé et littéraire, l'origine du livre et, dans le même temps, il lui fait don de cette origine dont elle ressentait le manque et la douleur. La dédicace affirme en creux la présence ardente, à l'orée du livre, de la femme aimée, mais aussi, par son inscription dans la tradition de la dédicace d'œuvre, sa place en tant qu'écrivain, co-auteur spirituel du roman. Ainsi se dessine la double figure de l'écrivain qui n'est pas simplement, dans le cas présent, un être à quatre mains, mais à double cœur. En affichant de la sorte la solidité et la profondeur de la relation privée, la dédicace affirme également la force et la pérennité du couple écrivain qui existe dans cette relation indissoluble à l'origine même du livre. Dans cette phrase qui lie intimement le livre et la vie, le livre donne naissance à l'écrivain et, au sein du couple, l'un donne naissance à l'autre par le don de la parole : on peut dire que, d'une certaine manière, Simone, à son tour, donne naissance à André par ce livre qu'elle n'a pas écrit, mais dont elle devient aussi symboliquement l'auteur : « le dédicataire, rappelle Gérard Genette, est toujours de quelque manière responsable de l'œuvre qui lui est dédiée, et à laquelle il apporte, *volens nolens*, un peu de son soutien, et donc de sa participation. Ce peu n'est pas rien : faut-il rappeler encore que le garant, en latin, se disait *auctor*<sup>22</sup> ? » Il s'agit là d'une autre façon, plus fondamentale, plus spirituelle, peut-être, d'écrire à quatre mains et de déjouer, comme si André en avait eu l'intuition préalable, la réticence de la réception et l'illégitimité à la parole « noire » qui lui serait plus tard reprochée.

Avec la parution, en 2017, d'*Adieu Bogota*, signé du couple, la dédicace amoureuse refait surface et vient magnifiquement ouvrir le roman partiellement posthume. Cette fois, le geste est de Simone, qui répond ainsi, à travers le temps et par-delà la mort, à la déclaration d'amour de son mari, en en reprenant les termes exacts, sans qu'il ne soit besoin, là encore, d'explicitation. Un échange tacite se fait donc entendre, affirmant la pérennité du couple

21. André Schwarz-Bart, *L'Étoile du matin*, Paris, Seuil, 2009, p. 245. Désormais EM.

22. Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 139.

d'écrivains, le caractère indissoluble de ce qui l'unit, sa présence vivante au cœur de l'invisible. Ici, la dédicace s'éclaire de l'épigraphe qui, sur la page suivante, donne la parole à André, celui qui s'exprimait dans *Le Figaro littéraire* de 1967 et dont la parole résonne encore :

Les parents se plaisent parfois à répertorier les traits d'un enfant, selon qu'il relève de telle ou telle branche familiale. Or s'il est relativement aisé de déterminer à qui appartient tel lobe d'oreille, telle couleur d'yeux, telle forme excellentissime du nez, comment classer les poumons, la texture des os ou le réseau vasculaire de l'enfant ?... Comment classer l'invisible<sup>23</sup> ?...

C'est bien d'invisible qu'il est question, mais aussi de vie et d'enfancement, dans une démarche récusant toute enquête indiscreète cherchant à déterminer la part respective de chaque auteur dans le travail d'écriture. Question nulle et non avenue de qui commet l'erreur de ramener au visible, au matériel, identifiable et quantifiable, ce qui relève d'un régime ontologique autre et tient du mystère de l'invisible et de l'indivisible.

#### « Petite note d'introduction » : la double mort

Il faudrait enfin mettre en rapport cette dédicace avec la « Petite note d'introduction » que Simone Schwarz-Bart place avant le prologue de *L'Étoile du matin*. Elle y évoque l'impossibilité pour André de terminer le roman dont il poursuivait pourtant obstinément le projet, lui dictant ainsi qu'à son fils de longs passages, comme pour leur faire offrande de quelque chose de secret, comme s'il luttait obscurément contre la dissolution à venir : « ne jamais oublier, en écrivant, que je trace des signes sur le sable, tandis que la prochaine marée accourt, au grand galop... » (*EM*, p. 14). Engagé dans une étrange épreuve, « au fil du temps, il écrivait, détruisait, récrivait », jusqu'à ce qu'un jour, il dictât le voyage à Auschwitz et proposât un titre possible, comme délivré du fardeau qu'il portait en lui : « peu après, il décédait ». La mort d'André est alors celle de Simone ; elles se font écho :

Le sel avait perdu sa saveur et je ne me situais nulle part, j'avais fermé l'oreille au monde : ainsi, deux années durant. J'ai alors pris conscience que si je voulais continuer à vivre, je ne pouvais demeurer loin de lui, et qu'il me fallait absolument descendre au Royaume des morts, et l'en ramener. (*EM*, p. 15)

Démarche orphique s'il en est, André devenant de la sorte l'Eurydice de son épouse. Dès lors, par sa mort, André confirme Simone dans sa vocation d'écrivain, l'invite à « pénétr[er] cet espace chargé de textes, manuscrits et notes éparses, de feuilles, fragments de cahiers personnels, de livres sur la Shoah annotés de partout » qu'il lui lègue et à le faire sien. Elle découvre ainsi une petite note mentionnant le nom de la « chroniqueuse Linemarie, chargée de dépouiller les feuillets de manuscrits contenus dans les malles enfouies sous les ruines de l'institut Yad Vashem » et tout à coup comprend. Linemarie est son second prénom : « je m'appelle Simone Line Marie » :

---

23. André et Simone Schwarz-Bart, *Adieu Bogota*, Paris, Seuil, 2017. Il s'agit de l'épigraphe du roman, extraite d'un article donné par André Schwarz-Bart au *Figaro littéraire* le 26 janvier 1967 sous le titre « Pourquoi j'ai écrit *La Mulâtresse Solitude* ».

Je compris que, par-delà la mort, il m'avait fait une fois encore une place auprès de lui : tout le secret tenait là, dans ce legs silencieux. Dès lors, je n'étais plus seule. Il était là. De nouveau, on s'était rencontrés : la fin rejoignant le commencement. Il s'était assis à mes côtés : de nouveau, la planète me souriait. (EM, p. 15)

Cette traversée initiatique de la mort, Simone la relate dans l'avant-propos de *L'Ancêtre en Solitude*, empruntant le vocabulaire de la théologie – « Je suis bouleversée, je suis dans la résurrection. L'envie d'écrire m'envahit, et je me retrouve dans la spirale infernale des temps décalés » (AS, p. 15) – pour retrouver et revisiter le mythe antique. Dans le roman d'amour qui s'écrit là, en effet, Orphée et Eurydice se rejoignent et retrouvent la lumière du monde. Par-delà la mort et par une parole silencieuse glissée au cœur des mots, André offre à son épouse la chance d'une nouvelle rencontre, d'un nouveau recommencement : « De nouveau, on s'était rencontrés ». Tel est le sens qu'il convient sans doute de conférer aux deux épigraphes du livre, explicitement inscrites sous le signe de la rencontre : « Nous pouvions dans ce temps ne pas nous rencontrer » et « Et dans cette prairie où nos nous rencontrâmes, / mon petit infini, nous voici à nouveau », un extrait de *La Centaine d'amour* de Pablo Neruda, ce recueil de cent sonnets d'amour, publié en 1959 et exclusivement consacré à l'épouse du poète, Mathilde Urrutia. Cette question trouve un écho dans le livre d'André Schwarz-Bart, à travers une phrase formulée dans journal du personnage principal, Haïm Schuster : « Les grandes rencontres ont été prévues au ciel » (EM, p. 215). Ainsi, non seulement l'amour au sein du couple est réaffirmé, transcendant la mort, mais Simone se voit réinvestie d'une mission prédestinée, celle de faire exister le couple d'écrivains malgré l'absence.

Simone comprend également que ce roman, mille fois recommencé, mille fois détruit, André ne pouvait l'achever de son vivant, qu'il ne pouvait que cheminer vers le lieu impossible de son accomplissement. Elle comprend que ce serait à ses yeux une trahison à la mort des siens qu'il lui revenait de porter en lui : offrir son livre à la lumière du jour, « ce serait, pour lui, abandonner ces morts alors qu'il voulait les maintenir présents en lui jusqu'au bout : "Toute finition est trahison, haute trahison", écrivait-il » (EM, p. 16). Il consignait encore ces réflexions dans *L'Étoile du matin* : « je dois garder tout cela en moi, qui est sans doute peu de chose, mais que j'aurais aimé donner. Tant de travail, tant de veilles, tant de douleurs, jour après jour, nuit après nuit, pour rien » (ibid.). Écrire le mot « fin », c'est mettre un terme à la mémoire mais aussi au devoir de mémoire ; c'est donner une seconde fois la mort à ceux qu'il portait vivants en lui, qui ne vivaient que de la vie qu'il leur offrait et qui, ainsi, en retour, lui donnaient vie ou plutôt le maintenaient en vie : c'est alors mourir à son tour. Tel est précisément le sens de l'épigraphe extraite d'un poème écrit par André Schwarz-Bart en 1954 :

Si mémoire de vous s'achève  
terre azur me sont à noyer  
et me sont algue toute lèvre  
et morsure tous les baisers  
si mémoire de vous s'achève (EM, p. 237)

Écrire est donc un défi lancé à la mort, une façon de transfigurer la mort en vie. C'est désormais le devoir qui incombe à Simone. Il lui appartient de transfigurer le rien chargé de « tant

de veilles, tant de douleurs » en quelque chose, de mettre au monde l'œuvre de l'ombre, d'être poète, au sens grec, de cette œuvre en prenant le relais de son époux, en prenant à sa charge le geste qu'il lui était impossible d'accomplir : écrire le mot « fin ». Elle fait alors accueil à « l'étrange folie de cet homme qui avait consacré sa vie à remplir ces milliers de feuillets de son écriture, sans jamais pouvoir écrire le mot "Fin" » (épilogue). Nouvel Orphée, Simone met au monde l'œuvre et, par-là, donne vie à son mari en tant qu'auteur : elle le ramène du royaume des morts. L'écriture schwarz-bartienne est ainsi une double mise au monde, où s'affirme la réciprocité du don de vie. Il est donc éminemment symbolique que le roman *L'Étoile du matin* soit dédié à la figure de la mère, celle d'André, disparue dans « la nuit intergalactique d'Auschwitz » (p. 233) : « Pour Louise Lubinski Szwarcbart, Un chant de vie sur ta mémoire, petite mère<sup>24</sup> ». Elle surgit à la fin du livre, dans la mémoire d'Haïm Schuster, ce double de l'auteur, qui se rappelle et « réalise » son corps dévolu à la maternité et de même que « son esprit tout entier consacré à donner la vie et à la partager sans rien espérer en retour du don qu'elle faisait à chaque instant » (p. 241), signe incontestable que « l'amour est plus fort que la mort » (p. 240). Et l'on comprend ainsi qu'il revient à Simone de jouer symboliquement à son tour ce rôle de mère, en donnant la vie et en la partageant sans rien espérer en retour, de ce don infini de la littérature, consacrant à chaque instant la supériorité de la vie sur la mort.

### Sur une méprise

On sait le drame qui obscurcit la vie littéraire d'André Schwarz-Bart et qui le contraignit au silence. À la sortie de *La Mulâtresse Solitude*, certains estimèrent qu'il ne revenait pas à un Blanc d'écrire sur des Noirs<sup>25</sup>. Erreur magistrale d'interprétation, dans la frénésie d'une période où l'on cherche, dans une affirmation violente, son identité crue menacée, où l'on prône « l'intimité ethnique » (AS, p. 12) ; erreur de lecture qui omet le détail, aveuglant pourtant de la fin du roman, unissant les désastres et rappelant, sur les hauteurs de Matouba, les « ruines humiliées du Ghetto de Varsovie » (MS, p. 156). Alors, se rappelle douloureusement Simone, « c'est le lynchage : le procès en légitimité » (AS, p. 12). Fin de non-recevoir administrée au geste d'amour qui portait le roman. Léopold Sédar Senghor parle de « Civilisation de l'Universel<sup>26</sup> », mais « il est trop tard. André Schwarz-Bart pense que ce livre n'est nécessaire à personne. Et il entre en silence sans explications, sans hésitations, sans explosion. Il est abîmé, étrillé, ostracisé. [...] [L]a blessure est irréparable » (AS, p. 13). Ainsi, s'il est vrai que, selon les mots de Kathleen Gyssels,

24. Cette appellation affectueuse est aussi celle qui est dévolue à Victoire, la mère de la narratrice dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* : la parole romanesque se répond d'un roman à l'autre, d'un époux à l'autre.

25. Fanny Margras, « Pluies et vents sur Solitude : Étude de la réception des œuvres d'André et Simone Schwarz-Bart en Guadeloupe en 1972 », *Continents manuscrits*, n° 16, 2021.

26. La formule figure dans une lettre de Senghor adressée à André Schwarz-Bart et dont un extrait est fourni dans l'avant-propos de *Ancêtre en Solitude*, p. 13. Elle sera reprise en 1977 dans *Négritude et civilisation de l'universel*.

comme *Le Dernier des Justes*, *La Mulâtresse Solitude* se veut un livre-tombe, « petite pierre blanche » posée sur les tombes juives. Comme Ernie Lévy, Solitude meurt « six million de fois » : son sort est celui de tant d'Africains et d'Antillais inhumainement massacrés, drame qui dépasse le narrateur<sup>27</sup>,

le livre signe également l'arrêt de mort de l'écrivain incompris qui écrit, à travers les mots de son personnage, Haïm, que « toute vie humaine est langage, phase du discours historique. Tout discours est inachevé » (*EM*, p. 242). Il appartient alors à son épouse d'achever ce discours, de porter au jour « l'enfant inachevé ».

*La Mulâtresse Solitude* fut donc mal accueillie pour les obscures raisons mentionnées plus haut. Pourtant, une lecture attentive du roman infirme d'emblée tout malentendu et on peut se demander si l'épilogue de *L'Étoile du matin* ne pourrait pas s'entendre comme un écho du propos profond du roman de 1972, loin de se résumer à une fresque historique de la révolte des esclaves de 1802 :

Mais un individu peut-il porter le deuil de tout un peuple ? La boucle s'achevait, l'enquête sur le grand massacre passé de la terre l'avait renvoyée à elle-même, Linemarie, à son propre univers, et elle s'interrogeait sur le contenu de ces malles, sur l'étrange folie de cet homme. Peut-être était-ce là son véritable objectif : non pas écrire un livre, mais demeurer en contact avec les disparus, leur ménager un espace de vie sur la terre, en son esprit, jour après jour, jusqu'à sa disparition d'ici-bas... (*EM*, p. 251)

Le grand massacre des Juifs renvoie Simone à elle-même et à sa propre histoire : celle de l'esclavage qu'il lui revient aussi de porter afin qu'à son tour elle puisse faire bien plus qu'un livre, garder le lien avec les disparus de la grande tornade de l'esclavage : la boucle est bouclée. Un seul être ne peut porter le drame de tout un peuple et tel n'était sans doute pas le dessein d'André Schwarz-Bart en écrivant *La Mulâtresse Solitude*. Il s'agissait bien plutôt de faire don à Simone de la possibilité de porter au jour ce à quoi elle devait, elle aussi, rester fidèle : son histoire, certainement, son être, mais aussi sa vocation. Il n'était aucunement question d'écrire à leur place l'histoire des Antillais, de les spolier maladroitement de ce qu'ils avaient en propre, mais bien d'offrir sa « Solitude » – dans tous les sens du terme – à son épouse et de tenter de combler sa « béance » intérieure réfléchie dans la sienne (*AS*, p. 12). Ramener *La Mulâtresse Solitude* au statut de roman historique ne saurait donc être qu'un contresens faisant peu de cas de la paradoxale « déshéroïsation » du personnage, ombre d'être enfouie au plus profond d'une solitude dont on comprend qu'elle est tout autant ontologique qu'onomastique<sup>28</sup>. Il s'agit bien plutôt d'un roman de l'origine, comme absence de l'origine et comme origine de la parole. « Madame Bovary, c'est moi ». Ces mots prêtés à Flaubert, nul doute qu'André Schwarz-Bart aurait pu les prononcer à propos de son héroïne guadeloupéenne en qui Robert Kanters voyait fort justement « un être parfaitement déraciné, qui n'a plus de terre, et qui n'a plus de ciel, plus d'ancêtres, plus de parents, plus de

---

27. Kathleen Gyssels, *Filles de Solitude*, op. cit., p. 145.

28. Voir Odile Hamot, « Ombre de Solitude, ou l'héroïsme en négatif dans *La Mulâtresse Solitude* d'André Schwarz-Bart », *Études Caribéennes*, n° 3, 2019.

frères, plus d'espoir<sup>29</sup>. » Il s'agit, du reste, du sens de quelques lignes glissées dans *L'Étoile du matin* et des mots prêtés à Haïm dans la fiction :

Haïm avait séjourné en Guyane, en Afrique, et il s'était installé aux Amériques insulaires. Il avait publié deux ou trois livres, autrefois, et maintenant, il se vivait comme un *schlemiel*, un homme qui avait perdu son ombre, il avait aussi perdu son moi, et il était comme la mulâtresse Solitude, l'héroïne d'un de ses romans, du temps où elle n'existait pas. Il était en deuil de la littérature, en deuil de lui-même. (EM, p. 203)

Dans le folklore, l'homme qui a perdu son ombre est, on le sait, un homme mort, une ombre ou un zombi, à l'image de Solitude, mais, comme André Schwarz-Bart l'écrit dans *L'Étoile du matin*, « l'amour est plus fort que la mort » (p. 240). C'est donc à Simone, l'épouse de chair, l'épouse de lettres, de combler ce veuvage de l'être et de l'âme. Tel est sans doute le sens profond du don de solitude que d'être un don d'amour, un don d'écriture et un don de vie, illuminant de son étoile d'espoir tous les matins du monde.

### Conclusion

« Je ne détricoterai pas notre travail, et sur notre collaboration, je ne donnerai pas d'explication à ce qui s'est fait sans explication » (AS, p. 12), déclarait Simone, au seuil de *L'Ancêtre en Solitude*. Cette intrication des écritures, il semble que le jeu de renvoi des éléments paratextuels de l'œuvre à deux ou à quatre mains des Schwarz-Bart en offre quelque image symbolique. La parole discrète qui s'y exprime, souvent laissée dans l'ombre, tisse un filigrane où se dessine l'image du couple et, au-delà de l'œuvre de fiction, un texte second où les voix se répondent, se complètent, s'épousent et livrent le sens profond de l'acte littéraire. Elle dit ainsi, non seulement la réversibilité, mais la conjugalité d'une entreprise littéraire qui se conçoit essentiellement comme un don réciproque, chaque écrivain offrant à l'autre « un cadeau secret » (EM, p. 14) destiné à l'aider à traverser victorieusement l'épreuve de la mort : un don de vie, un don d'amour, c'est-à-dire un don d'écriture. « Ils ne savaient pas que c'était impossible, alors ils l'ont fait » : cette citation des *Aventures de Huckleberry Finn* de Mark Twain par laquelle s'ouvre *L'Ancêtre en Solitude* formule un enjeu majeur de l'entreprise, dans la communauté d'un pronom qui déborde toute nécessité d'explication, surmonter l'impossible, transfigurer, par la vertu de l'amour, la mort en vie. Mais elle signale également cette parole impossible qui se réverbère entre les textes, se nourrit de leurs silences et circule dans le blanc dont s'entoure l'écrit paratextuel fin de rappeler qu'à la chaleur du couple et dans la réciprocité du don, « Tout est musique, même l'innommé, même l'innommable » (EM, p. 243).

---

29. Robert Kanters, « Au-delà de toute solitude », *Le Figaro littéraire*, n° 1343, 11 février 1972, p. 13.

## Bibliographie

- ANON., « Mort d'Elsa Triolet », *Le Figaro*, 17 juin 1970. À consulter sur [www.lefigaro.fr](http://www.lefigaro.fr)
- ARAGON Louis, *Les Cloches de Bâle*, Paris, Denoël, 1934.
- BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GYSSELS Kathleen, *Filles de Solitude. Essai sur l'identité antillaise dans les (auto-)biographies fictives de Simone et André Schwarz-Bart*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- « Adieu foulards, adieu madras »: Doublures de Soie dans l'œuvre réversible schwarz-bartienne », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 26, n° 1, 2011, p. 111-131.
- *Marrane et Marronne, La co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2014.
- HAMOT Odile, « Ombre de Solitude, ou l'héroïsme en négatif dans *La Mulâtresse Solitude* d'André Schwarz-Bart », *Études Caribéennes*, n° 3, 2019. [doi.org/10.4000/etudescaribeennes.15245](https://doi.org/10.4000/etudescaribeennes.15245)
- KANTERS Robert, « Au-delà de toute solitude », *Le Figaro littéraire*, 11 février 1972, p. 13.
- KAUFMANN Francine « Le Projet judéo-noir d'André Schwarz-Bart : saga réversible », *Présence Francophone*, n° 79, 2012, p. 15-38.
- « L'Œuvre juive et l'œuvre noire d'André Schwarz-Bart », *Pardès*, n° 44, 2008, p. 135-148.
- MARGRAS Fanny, « Pluies et vents sur Solitude : Étude de la réception des œuvres d'André et Simone Schwarz-Bart en Guadeloupe en 1972 », *Continents manuscrits*, n° 16, 2021. [doi.org/10.4000/coma.6625](https://doi.org/10.4000/coma.6625)
- SCHWARZ-BART André, « Pourquoi j'ai écrit *La Mulâtresse Solitude*. André Schwarz-Bart s'explique sur huit ans de silence », *Le Figaro littéraire*, 26 janvier 1967, p. 1, 8-9.
- *La Mulâtresse Solitude*, Paris, Seuil, 1972.
- *L'Étoile du matin*, Paris, Seuil, 2009.
- SCHWARZ-BART André et Simone, *L'Ancêtre en Solitude*, Paris, Seuil, 2015.
- *Adieu Bogota*, Paris, Seuil, 2017
- SCHWARZ-BART Simone, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Paris, Seuil, 1972.
- SENGHOR Léopold Sédar, *Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, Seuil, 1977.
- TIROLIEN Guy, *Balles d'or*, Paris, Présence Africaine, 1961.

# « Biguine d'amour » : l'intermélodicité 'récituelle' dans *La Mulâtresse Solitude*

ESTHER ELOIDIN, Université des Antilles

## Résumé

Dans *La Mulâtresse Solitude*, André Schwarz-Bart nous livre un récit à la jonction de plusieurs textes de chansons, faisant écho, à la fois, à la transmission, la réinterprétation, l'accentuation, la reprise et à la transformation. Appliquer à ce récit la transposition du principe de l'approche intertextuelle au domaine musical, ainsi que le suggère Florence Mouchet dans son étude des chansons médiévales, paraît comme une évidence. Il sera donc ici question d'intermélodicité dont le récit secondaire peut se lire comme un long 'récituel' dédié à la mémoire des esclaves et plus particulièrement à celle de la Mulâtresse Solitude. Les travaux réalisés par Kathleen Gyssels, Élie Duprey ou encore Francine Kaufmann permettent d'étendre la réflexion dans ce sens. C'est pourquoi cette analyse tente d'apporter un autre éclairage sur le caractère profondément énigmatique de la musique schwarz-bartienne.

Du point de vue musical, l'intertextualité dans l'œuvre d'André Schwarz-Bart est un champ de recherche qui demeure encore peu exploré. Aucune étude d'envergure n'a, jusqu'ici, cherché à montrer de façon approfondie comment, par exemple, l'analyse de *La Mulâtresse Solitude* permettrait, au travers de la musique, d'apporter un nouvel éclairage sur la réflexion schwarz-bartienne. Les perspectives ouvertes par Kathleen Gyssels<sup>1</sup> et Élie Duprey<sup>2</sup> sur l'analyse intertextuelle des textes d'André Schwarz-Bart est une opportunité encourageante, favorisant la transposition de ce type d'analyses dans le domaine musical, d'autant plus que Schwarz-Bart a fait de la musique un élément essentiel de la composition de son roman de 1972. En effet, dans *La Mulâtresse Solitude*, les multiples occurrences du thème en sont l'évocation éloquente, que corroborent ces propos : elles « transforment le texte en un donné à écouter plus qu'à lire<sup>3</sup> ». Ici, on dénombre plus de douze chants, interprétés par les deux personnages centraux du récit, Bayangumay et Solitude. Ces chants font primer l'émotion, en laissant planer une forme imaginaire d'hétérophonie, faite tantôt de douceur et de liberté, tantôt de chaos éprouvé comme une cacophonie. Dans le récit, la double hétérophonie, 'récituelle'<sup>4</sup> et musicale, est reconnaissable par la superposition mélodique des voix, entre les personnages du récit, mais aussi à travers le jeu musical simultané de la ligne mélodique, ainsi

- 
1. Kathleen Gyssels, « "Adieu foulards, adieu madras" : Doublures de Soi/e dans l'œuvre réversible schwarz-bartienne », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 26, n° 1, 2011, p. 111-131.
  2. Elie Duprey, « Une musique de l'absurde et de l'indicible », *Controverses*, n° 13, 2010, p. 320-322.
  3. Robert Fotsing Mangoua, « L'écriture jazz », in Robert Fotsing Mangoua (dir.), *L'imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 132.
  4. Nous oserons ce néologisme pour insister sur cet emmêlement consonant de « récit » et du « rituel » mis au sein du roman schwarz-bartien.

que par le biais de différentes variations rythmiques voire ornementales, tant prosodiques que musicaux, que réalise soit Bayangumay, soit Rosalie. Il en résulte une intermélodicité, engendrant la « Biguine d'amour ».

Musicalement, un des exemples de ce procédé d'écriture est le duo qu'exécute Bayangumay, surnommée Man Bobette, avec le Nègre à pilon :

Il y eut alors un long silence, et, comme si elles se fussent concertées, les voix du vieux et de la vieille s'élevèrent ensemble, à peine audibles, un filet d'eau salée et un filet d'eau douce, dans la nuit, murmurant l'une de ces chansons que les adultes s'interdisent en public et que les enfants eux-mêmes ne fredonnent qu'à regret, dans la crainte obscure des plus grands châtiments :

*Odidilo*

*Le bateau est dans les bois*

*Allons monter*

*Allons<sup>5</sup>*

En se fondant sur la réappropriation d'une mélodie préexistante, André Schwarz-Bart s'autorise à composer de nouvelles chansons, nouvelles par le texte sans en modifier la métrique et la musicalité interne. Nous le verrons dans les détails, ce procédé est consubstantiel à la composition musicale dans au moins trois chansons que comporte *La Mulâtresse Solitude*. Schwarz-Bart utilise cette technique de reprise que l'on retrouve également chez des auteurs-compositeurs, tels que Léona Gabriel (1891-1971), Alexandre Stellio (1886-1939) et Henri Salvador (1917-2008). Cependant, Schwarz-Bart l'exploite dans une perspective de réécriture, de re-création, et il en fait un outil essentiel du langage de Bayangumay et de Solitude.

Cette réappropriation du discours musical de l'Autre, usité comme « le lieu de la parole, du signifiant, du manque à être » selon Lacan<sup>6</sup>, permet la transposition du principe de l'approche intertextuelle au domaine musical, comme le suggère Florence Mouchet à propos de la musique profane médiévale. Aussi, propose-t-elle le terme d'intermélodicité pour « compléter et élargir, sur le plan musical, la notion d'intertextualité<sup>7</sup> ». En nous appuyant sur ce concept, nous envisageons, à l'instar des travaux de Margaret Switten sur le corpus monodique médiéval<sup>8</sup>, d'appliquer au roman *La Mulâtresse Solitude* deux niveaux d'analyse musicale. Le premier concerne l'appropriation, la réinterprétation et la transformation de la matière musicale originelle. Le second met en relation les nombreuses occurrences des sons observés tout au long du récit. Dès lors, il sera possible de mettre en lumière le caractère

---

5. André Schwarz-Bart, *La Mulâtresse Solitude*, Paris, Seuil, 1972, p. 45-46. Toutes les citations de cette œuvre réfèrent à cette édition.

6. Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

7. Florence Mouchet, « Intertextualité et "intermélodicité" : le cas de la chanson profane au Moyen Âge », dans Céline Cecchetto (dir.), *Chanson et intertextualité*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 17-23.

8. Margaret Switten, « Modèle et variations : Saint-Martial de Limoges et les troubadours », dans Gérard Gouiran (dir.), *Contacts de langues, de civilisations et d'intertextualité*, vol. 2, Montpellier, Centre d'études occitanes, 1992, p. 679-696.

profondément énigmatique de la musique schwarz-bartienne. Pour notre analyse, les trois airs connus qu'utilise Schwarz-Bart et sur lesquels nous nous appuyons, sont : *Ninon*, une biguine<sup>9</sup> de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle enregistrée par une certaine Germaine Dévarieux<sup>10</sup>, et deux hymnes nationaux du XVIII<sup>e</sup> siècle : *La Marseillaise* (1792), écrite par Claude Joseph Rouget de Lisle et *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ?* (1769) d'André Grétry<sup>11</sup>.

### Appropriation, réinterprétation et transformation musicale

Dans *La Mulâtresse Solitude*, Schwarz-Bart nous présente Rosalie, la mulâtresse Solitude, qui est tenue, comme une « poupée » mécanique, de divertir ses maîtres et leurs filles. Solitude interprète, de façon récurrente, des œuvres européennes au piano et au chant, comme le lui ont enseigné ses maîtres. Suite à la fuite de sa mère, Bayangumay, Solitude est donnée en cadeau à la fille du Maître, Mademoiselle Xavière. C'est de cette façon qu'elle devient ce qu'on appelait à l'époque une « parfaite cocotte » (p. 59-60). Reléguée à une position d'esclave domestique, elle reprend pour sa petite maîtresse une berceuse qui rappelle l'air de *Ninon* dont s'est inspiré l'auteur :

Certaines fois Mlle Xavière s'endormait à une chanson, certaines fois il fallait un murmure, certaines le silence. Et c'était toujours la même chanson qu'elle voulait, toujours cette chanson de cannes Zulma, à cause de la mélodie plaintive, peut-être, qui s'accordait avec les mouvements fatigués de son cœur :

*Tuez-moi mais rendez-moi Zulma*

*Rendez-moi ma Zulma*

*Pour vivre sans elle*

*Je n'ai pas les moyens* (p. 58)

Sur le plan littéraire, l'analyse des paroles de la berceuse chantée par Rosalie met en évidence des éléments textuels, mais également musicaux, purement empruntés aux textes de *Ninon* et de *Ti Ninon Moin*. Cette dernière est une chanson populaire de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, révélatrice de l'âme créole<sup>12</sup>. Dans cette chanson d'amour, l'auteur, anonyme, vante les mérites de Ninon. La partition de la dernière version de cette pièce, dont nous livrons ci-après l'extrait, a été trouvée lors d'une enquête de terrain, effectuée dans le cadre de nos travaux de recherche doctoraux sur le répertoire de chansons coquines, grivoises et paillardes :

- 
9. Issue de la culture créole, la biguine est une musique et une danse basée sur un rythme à deux temps et devenue, selon Bertrand Dicale, « le symbole d'une identité aux Antilles » (« La biguine, une histoire créole », [www.francemusique.fr](http://www.francemusique.fr), 11 mai 2021).
  10. Germaine Dévarieux est une Guadeloupéenne venue étudier aux Archives de la parole à l'Université de Paris en 1926. Elle y enregistre *Ninon* le 21 décembre 1926. Il y a très peu de traces la concernant. Sur la fiche d'enregistrement est indiqué qu'elle est âgée de 20 ans. Il est également noté qu'elle affirme que *Ninon* est une chanson ancienne.
  11. André-Ernest-Modeste Grétry est un compositeur liégeois, puis français, né le 8 février 1741 et mort à Montmorency le 24 septembre 1813. *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ?* deviendrait l'hymne national non officiel de la France durant la Restauration.
  12. Joseph Brisacier, *Ninon. Album d'or de la biguine (1966-1972) – Guadeloupe : Musiques d'autrefois*, album paru au label Frémeaux et associés.

## Ti Ninon moin

(Avec l'orthographe du texte original)

J. Brisacier

J. Brisacier

REFRAIN

Tué moin ba-moin Ni - non, ba - moin ti Ni-non moin, parc' pou moin viv' sans li, pas  
 couè ké-ni mo - yen. T Ni - non moin ainmin ou com' la soif ain-min d'l'eau, com' mouch'mielan min

FIG. 1. Fragment de la partition de *Ti Ninon moin*.

La traduction littérale de *Ti Ninon moin* est la suivante :

Tué moin ba moin Ninon	Tuez-moi, donnez-moi ma Ninon
Ba moin Ti Ninon moin	Donnez-moi ma P'tite Ninon
Parc' pou moin viv san li	Parce que pour vivre sans elle
Pas coué ké ni moyen	Je n'ai pas les moyens
Ti Ninon moin ainmin ou	P'tite Ninon je t'aime
Com' la soif ainmin d'l'eau...	Comme une personne assoiffée aime l'eau

Notons que, dans son récit, Schwarz-Bart emprunte littéralement le texte de la chanson et ne modifie que le prénom de la bien-aimée, *Ninon* en *Zulma*. Se réappropriant la biguine, l'auteur respecte la rigueur de la construction littéraire, ce qui permet une adaptation mélodique précise et relativement aisée. L'intention compositionnelle, à l'origine de ce passage, n'est pas de proposer une mélodie singulièrement inventée, mais de faire appel à un procédé extrêmement courant alors : la réutilisation d'un matériau mélodique connu, ancré dans la mémoire collective. Ce procédé de réappropriation, voire de réinterprétation, de la source musicale fait appel à la « culture » d'une partie de son lectorat. L'exemple le plus probant est certainement celui de l'hymne national français.

Lorsque la première abolition de l'esclavage est déclarée, le 4 février 1794 à la Guadeloupe, le narrateur fait entonner un chant de liberté aux Nouveaux Libres. Il ne saurait être plus clair : inspirée de *La Marseillaise*, cette partition pastiche l'original pour en détourner les paroles :

... on portait toujours le titre de citoyens, et l'on travaillait sur l'air de la nouvelle Marseillaise, inventée par un dénommé Dosse, de Matouba :

*Allons enfants de la Guinée*  
*Le jour de travail est arrivé*  
*Ah telle est notre destinée*

*Au jardin avant soleil levé  
 C'est ainsi que la loi l'ordonne  
 Soumettons-nous à son décret  
 Travaillons sans aucun regret  
 Pour mériter ce qu'on nous donne  
 À la houe citoyens formez vos bataillons  
 Fouillons avec ardeur faisons de bons sillons.* (p. 70)

Les rapports intertextuels s'établissent dans ce texte sur la base d'une transformation de la matière musicale originelle. Dans ce chant à la liberté, la proportion des éléments textuels détournés est beaucoup plus importante que dans le cas de *Ti Ninon moïn* : citation intertextuelle avec une persistance des mots clés ; rappels constants au texte premier ; identité partielle des rimes (« arrivé » / « levé » ; « bataillons » / « sillons ») ; alternance de rimes plates et embrassées ; respect du nombre de pieds (hexamètre / octomètre) ; points de contact entre les mélodies (« Allons enfants » / « Le jour de » / « Formez vos bataillons »). Nous remarquons également que Schwarz-Bart livre les deux chansons sans guillemets, mais toujours avec un marquage dans la ponctuation des deux points. Cette façon de faire donne, à tort ou à raison, une double impression : celle de proximité et d'authenticité du lien intertextuel avec l'hypotexte. Pourtant, dans sa version, Schwarz-Bart condense et réoriente les propos, en leur donnant une portée clairement satirique et politique. La transformation textuelle donne alors un retentissement héroï-comique à la dénonciation du « décret » qu'il met en résonance avec « regret ». Cette tension productrice accompagne l'ironie générale du texte et, notamment, son fonctionnement antiphastique. Avec les détournements parodiques de chaque vers, l'hypertexte vise aussi une représentation revendicative des dominés : la parodie entraîne une transposition des rapports entre personnages de l'hypotexte à l'hypertexte. Cela accroît la dégradation burlesque mise en œuvre dans la chanson. Dès lors, adresser la chanson aux « Enfants de la Guinée » en fait des martyrs, rappelle leur état de dominés, malgré le décret promulguant l'abolition de l'esclavage. Cette approche esthétique est une manière de reconnaître une volonté de manipulation intellectuelle des esclavagisés par le dominateur.

En outre, même en l'absence de toute notation musicale du texte « modèle », le lecteur n'a aucun mal à reconnaître une application, non seulement linéaire, mais incluant aussi des modifications qui seraient, au contraire, en prise directe avec le postulat poétique de l'œuvre originale. La perception des relations intertextuelles entre les chansons, est aisément repérable, car sa « physionomie » poético-musicale demeure reconnaissable. Margaret Switten déclare à ce sujet que « ce sont les références intertextuelles qui ouvrent l'espace sémantique, augmentent la puissance et la densité de l'expression. Chaque chanson se constitue comme un carrefour de rencontres, un lieu d'échanges...<sup>13</sup> ».

Dans *La Mulâtresse Solitude*, le lecteur doit en définitive convoquer sa mémoire, sa culture, son inventivité interprétative pour accéder à plusieurs niveaux de lecture et de compréhension des insertions poético-mélodiques dans le récit. Tout comme dans l'intertextualité, il doit percevoir l'« hypomélodie » (par analogie avec l'hypotexte), le caractériser,

---

13. Margaret Switten, « Modèle et variations : Saint-Martial de Limoges et les troubadours », art. cit., p. 691.

le comparer avec l'« hypermélodie » (l'hypertexte), afin d'en identifier les mutations contextuelles inhérentes à cette « réappropriation ». Une fois ce premier niveau d'analyse effectué, il doit comprendre le rapport de l'auteur au modèle, rapport qui présida à la recomposition parodique, engendrant rire, révolte, empathie ou respect.

### Une poétique sonore

Dans *La Mulâtresse Solitude*, André Schwarz-Bart présente une conception singulière de la musique. En plaçant celle-ci au cœur de la structure narrative, il en a fait un paradigme dans la construction de l'univers de son roman. Cela lui permet en filigrane d'interroger la manière dont l'individu peut faire face à l'horreur. C'est ce que démontre Kathleen Gyssels lorsqu'elle analyse, dans *L'Étoile du matin* (2009), la façon dont André Schwarz-Bart questionne tous les événements successifs à la Shoah pour sortir du conflit mémoriel et de la « concurrence victimaire »<sup>14</sup>. Tout comme dans *L'Étoile du matin*, les sons, les cris, les chants sonorisent l'écriture dans *La Mulâtresse Solitude*, et dressent le texte en une poétique musicale expressive. Plus qu'un médium, cette pièce est un moyen d'expression et de construction identitaire, dont les personnages se saisissent pour réguler leur système de pensée ou échanger avec l'Autre.

Ainsi, grâce à André Schwarz-Bart, nous arrivons à imaginer autrement comment pouvait être la traversée du milieu, par ceux qui venaient d'être capturés lors des razzias en terre africaine, mais également comment les Autres pouvaient utiliser la musique, pour accompagner leurs actes barbares. *Le Dernier des Justes* nous offre à voir une scène musicale, historiquement attestée, à Auschwitz :

Brusquement, la fanfare motorisée se mit à jouer une vieille mélodie allemande, en laquelle Ernie reconnut avec stupeur un de ces lieder pesamment mélancoliques qu'Ilse affectionnait ; les cuivres luisaient dans l'air gris, une secrète harmonie se dégageait de l'orchestre en pyjamas et de cette musique aux accents languissamment glacés ; un instant, un court instant, Ernie admit lui aussi en son for intérieur qu'on ne pouvait décentement jouer de la musique pour les morts, ne fût cette mélodie qui semblait venue d'un autre monde. Puis le dernier cuivre s'éteignit, le troupeau dûment bercé, la sélection commença<sup>15</sup>.

Schwarz-Bart imagine dans *La Mulâtresse Solitude*, durant la traversée, les captifs se livrant à des joutes musicales et à des plaintes chantées. La musique comme instrument de résistance, concernant les esclaves d'une part, et de l'autre, la musique sinistrement et sadiquement « funèbre », pour accompagner les condamnés à mort, s'opposent constamment dans son œuvre. L'analyse que fait Bruno Giner de l'expérience concentrationnaire des Juifs durant la Shoah, les éléments qu'il livre sur les rescapés des camps de concentration d'Auschwitz, nous éclaire sur ce qui pourrait être un acte de résistance des déportés africains dans les cales des

---

14. Kathleen Gyssels, « André Schwarz-Bart à Auschwitz et Jérusalem. *L'Étoile du matin* », dans Kathleen Gyssels et Evelyne Ledoux-Beaugrand (dir.), *Image & Narrative*, vol. 14, n° 2, 2013, p. 16-28.

15. André Schwarz-Bart, *Le Dernier des Justes*, Paris, Seuil, 1959, p. 342.

navires négriers<sup>16</sup>. Il importe donc que nous nous attardions sur cette razzia telle qu'elle est relatée dans *La Mulâtresse Solitude* :

Par instants, une lumineuse consonance diola se détachait de la nuit et du chaos environnants. Mais comme Bayangumay se savait une larve, le sens des paroles dites, lui échappait, errait en elle, se confondait avec les battements de son cœur. Quelque part, un groupe d'hommes chantait dans une langue étrangère. Soudain elle crut entendre la voix émouvante du Diola Komobo. Elle en fut légèrement surprise, car c'était la voix de Komobo et c'était une voix autre, qui n'avait jamais retenti dans ses oreilles.

La voix d'aujourd'hui n'avait plus rien d'enfantin, elle résonnait sur un ton grave, proche de la raucité, et c'était comme si Komobo chantait avec son ventre plutôt qu'avec sa gorge, chantait des paroles tout à fait inconnues de Bayangumay et qui se confondaient avec les rumeurs de son sang, les battements désordonnés de sa poitrine [...].

Lorsque se tut la voix de Komobo, son morceau fut suivi d'un petit silence appréciateur ; et puis une autre voix se mit à chanter, à descendre les pentes de la servitude et de la mort, tandis que le fracas des chaînes marquait la chute de l'homme d'une certaine solennité. (p. 33-34)

Cet extrait met en opposition de nombreuses occurrences musicales qu'il convient de relever : « consonance » / « chaos » ; « battements » / « chantait » ; « voix émouvante » / « résonnait » ; « ton grave » / « raucité » ; « chantait avec son ventre » / « battements désordonnés » ; « morceau » / « silence » ; « fracas des chaînes » / « solennité ». Les couples de mots et de sons antinomiques constituent, dans le tissu textuel, un paradigme de l'écriture métaphorique et de la symbolisation. Ici, l'art sonore a un pouvoir de communication entre personnages de même condition ou de résistance aux traitements inhumains d'une violence inouïe<sup>17</sup>. Les airs exécutés par les personnages, tout au long du récit, coïncident avec leurs mouvements et leurs états d'âme et trahissent leurs intentions et ambitions. La première chanson, qui annonce l'ambiance musicale dans le tissu textuel, est le chant funèbre élaboré par Bayangumay, dans la cale du navire négrier. Elle l'interprète au travers des inflexions d'une parole aux accents poétiques :

Finale­ment, ayant façonné dans sa tête une parole poétique, Bayangumay l'ajusta au rythme et à la mélodie du chant funèbre des absents, o aké ombo aldhyuât : o il y a quelqu'un dont le sourire efface l'obscurité ; et, profitant d'un instant de silence, elle exprima de sa voix la plus pure, la plus mélodieuse, la plus ressemblante à une voix de femme :

*O donnez-moi un message à porter aux ancêtres*

*Car mon nom est Bayangumay*

*Et je sortirai demain*

*Oui demain je sortirai du rang des bêtes.* (p. 34-35)

S'appuyant sur l'expérience concentrationnaire que connurent les Juifs, Schwarz-Bart a, sans doute, imaginé que les chants et les instruments de musique sur les plantations ou dans les camps marrons, ont pu servir de pansement pour l'âme écorchée des esclaves. Dans le

---

16. Bruno Giner, *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*, Paris, Berg International, 2011, p. 192 ; voir aussi Kathleen Gyssels, « André Schwarz-Bart. Héritage et héritiers dans la diaspora africaine », *Pardès*, n° 44, 2008, p. 149-173 ; Francine Kaufmann, « Les enjeux de la polémique autour du premier best-seller français de la littérature de la Shoah », *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 176, 2002, p. 68-96.

17. Voir Marcus Rediker, *A bord du négrier, une histoire atlantique de la traite*, Paris, Seuil, 2013.

passage cité, Schwarz-Bart prend soin de décrire le son de la voix de Bayangumay, la mère de Solitude. Bien que funèbre, sa voix est associée à la pureté, sans doute parce que celle-ci vise l'au-delà. Aussi la veut-il plus mélodieuse et plus claire. Cette voix, ressemblant soudainement à celle d'une femme, souligne la capacité qu'a Bayangumay à se métamorphoser et à emprunter différentes formes de résistance. Même les forces de la nature participent à rendre l'horreur prégnante. Les cris sont associés aux éclairs, au tonnerre, à l'orage : « tempête de cris à l'arrivée des fugitifs » (p. 21), c'est-à-dire les esclaves marrons.

De même, Schwarz-Bart use des inflexions de la voix chantée ou sifflée ainsi que des rythmes de mélodies pour inventer un nouveau langage :

Ainsi, par exemple, lorsqu'elle s'en revenait de chercher des herbes dans la montagne, elle sifflait de loin dans un bois canon et le cœur serré, la gorge renversée comme une bête, elle se tournait vers la cime des grands arbres et modulait craintive : C'est moi, ne tirez pas car c'est moi-même. (p. 83)

Face à une injustice et en guise de protestation, Bayangumay « se mit à pousser des petites plaintes de chat, sans s'en rendre compte, cependant que sa tête restait droite » (p. 22). Le langage se traduit également chez Schwarz-Bart par la transgression extravagante du corps bruyant de Bayangumay ou de Rosalie. Bayangumay apparaît comme une femme bruyante dont le corps émet un son clair. Les bijoux et ornements du corps, constitués de colliers de hanches, de bracelets de cuivre, grelots, de cutter aux graines assourdies par des bouchons d'herbes ou de clochettes à la ceinture, et une flûte participent au langage de ce corps qui échappe à la compréhension du regard de l'Autre :

Le féticheur dit : Tout va bien, elle est droite. Elle a seulement fait un petit bruit. Tu auras une femme bruyante.

Le vieux Dayadu sourit : Enfant, elle était déjà une flûte dont ses ancêtres jouaient à tout instant de la journée.

Puis il ajouta :

- Car le son de son corps est clair. (p. 23)

De ce fait, Schwarz-Bart parvient à l'éclatement du langage imposé par le colonisateur et renverse la situation de la parole. La colonisée Bayangumay se laisse porter par le langage, elle le porte et s'accapare de sa forme active : « Des sons s'échappèrent de la bouche de Bayangumay ; y prêtant attention, elle se rendit compte qu'elle murmurait sans arrêt : qu'est-ce que c'est ?... qu'est-ce que c'est ?... qu'est-ce... ? » (p. 28). Le langage éclaté surgit dans une communauté en souffrance. Des expressions, dans le continuum dialectal de toutes les langues africaines et occidentales importées, surgissent telles « Jésus Marie la Vierge » ou « qu'est-ce qu'elle a dans son corps » ou encore « rhyoe, rhyoe, rhyoe » (p. 48). De même, Schwarz-Bart exploite le langage para-verbal endogène caractéristique d'une proto-communauté *mawonne* (marronne) qu'il situe dans le camp de Goyave (Guadeloupe). Rosalie y côtoie des négresses *bossales*, retrouve des fragments de cette Afrique, terre de ses ancêtres qu'elle ne connaît pas mais aussi tout un savoir qu'elle méconnaît. Cette manière

d'être africaine, en totale opposition à celle du dominateur, la fascine. Elle prend alors pleinement conscience de sa différence et se découvre finalement mulâtresse :

Quand toutes paroles étaient dites, elle refermait gravement la bouche et se promenait parmi les marrons, attentive à bien refléter les visages, l'intonation la plus exacte d'une voix, telle une posture émouvante d'un corps vivant sur la terre des hommes. À force de s'en pénétrer, certains gestes Congo entraient en elle et devenaient siens, elle les imitait, les reproduisait avec une élégance née, une sorte de désinvolture qui était peut-être l'effet d'habitudes anciennes, de ces millions de regards posés sur une certaine personne, dans une certaine case de l'Habitation du Parc, autrefois.

Mais en dépit de ses efforts, les danses d'Afrique lui demeuraient étrangères, et elle avait beau s'enrouler étroitement dans un pagne, voici : chaque fois qu'elle s'essayait à la démarche des femmes Congo, elle surprenait l'éclat narquois d'un sourire. À peine saisissait-elle un geste, un port de tête, une façon de renverser la main dans l'espace, la paume ouverte comme pour y recevoir un vase, un faix léger, la caresse intime de l'air, qu'un nouveau mouvement de buste réduisait cette splendeur à néant. Et puis les négresses étaient trop nombreuses et chacune avait sa démarche, ses propres entrechats, ses manières bien à elle de prononcer les phrases d'eau salée. (p. 83-84)

Cette manière de parler et de se mouvoir, ainsi que toutes les valeurs culturelles et spirituelles qui en découlent, correspondent à ce que Jean Bernabé, Raphaël Confiand et Patrick Chamoiseau qualifieront plus tard de « mouvement de la créolité<sup>18</sup> ».

Le 23 février 1787, lorsque le chevalier de Dangeau en fait sa propriété, il veille à ce que personne n'abuse de Solitude. Elle travaillera à la cuisine et sera sollicitée pour donner quelques récitals privés qui en surprendront plus d'un. Dans ce cadre-là, elle saura prendre l'allure d'un cygne à la voix exquise et interpréter ses chants avec beaucoup de grâce. À la fin du chapitre 4, Solitude désormais lustrée et lotionnée pour servir de « poupée noire » est poussée devant un parterre d'auditeurs békés qui se divertissent au salon du chevalier Dangeau. Obligée de « performer » (p. 79) leur choix exquis, alors même qu'elle bégayait, elle seule sut « donner avec tant de grâce les chansons à la mode, tandis qu'elle penchait la tête, le cou recourbé comme un cygne » :

*Paris est si charmant et si délicieux  
Qu'on n'en voudrait partir que pour aller aux cieux* (p. 80)

Cette métaphore renvoie sans doute au treizième mouvement, « Le Cygne », du *Carnaval des animaux* (1886), de Camille Saint-Saëns ou encore au *Lac des Cygnes* (1877) de Piotr Ilitch Tchaïkovski. En conséquence, nous observons que corrélativement à ses douces mélodies, Rosalie offre son corps animalisé et possédé à la surnature.

Ici, le romancier place la chanson en contrepoint (selon le concept célèbre d'Edward Saïd<sup>19</sup>) d'un moment historique, particulièrement troublé : les revendications d'abolir l'esclavage cernent de toutes parts les propriétaires d'Habitations. S'agissant de la musique, la modalité de l'engagement circule entre les plans poético-musical et politique, car la chanson est insérée dans le chapitre d'un tournant de l'Histoire : « Il en alla ainsi jusqu'aux événements

18. Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphael Confiand, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, p. 13.

19. Edward W. Saïd, *Music at the Limits*, New York, Columbia University Press, 2008, p. IX.

révolutionnaires. Le 7 mai 1795, les troupes de la Convention débarquaient en Grande-Terre de Guadeloupe où elles décrétaient l'abolition de l'esclavage » (p. 80). Qu'est-ce à dire ? « Négresse de case », Négresse de maison, Solitude devait interpréter le répertoire d'époque, comble d'ironie. Il en va de même dans *Le Dernier des Justes* où « l'orchestre d'Auschwitz » doit « accueillir » les misérables déportés à leur arrivée au camp<sup>20</sup>. De pareilles scènes, non seulement soulignent en contrepoint l'opposition entre esclavagisme et esprit des Lumières, mais permet également aux deux traditions musicales de se percuter et d'entrer en collision. Aux rythmes de résistance, appels de tambour à la rébellion des marrons, s'oppose la fine mélodie chantonnée par un « produit » de sang mêlé et instrumentalisé en « automate ». C'est dans et à travers la musique que l'auteur nous donne à mesurer « la profondeur du gouffre<sup>21</sup> », le vide abyssal, le cataclysme existentiel, c'est ici la hantise devant la disparition d'un proche, la hantise de sa propre mort.

Lorsqu'arrive la liberté, avant la première abolition des Nègres dans toutes les colonies, le 4 février 1794, les Nègres *mawons* mènent la révolte et les esclaves des plantations rejoignent la lutte. Malgré les chaînes qui l'entravent, Solitude se vit libre d'esprit et de corps. C'est ce qu'elle exprime, quand le chevalier Dangeau, son dernier maître, s'interroge sur ce qu'il adviendra d'elle :

Le chevalier de Dangeau prit un cheval, deux pistolets d'arçon et une épée, et rejoignit la coalition des royalistes et des Anglais dont les quartiers se tenaient déjà de l'autre côté de la rivière Salée, sur la Guadeloupe proprement dite. Quelques-uns de ses nègres voulant le suivre, le chevalier les repoussa vivement, jurant qu'ils étaient pis que des chiens couchants ; il rejoignait, dit-il, le camp de sa naissance, mais il formait des vœux pour celui de la Liberté. Au dernier instant il s'arrêta devant Solitude et murmura, d'une voix infiniment navrée : Et toi, pauvre zombi qui te délivrera de tes chaînes ? La jeune femme répondit en souriant : Quelles chaînes, Seigneur ? (p. 83-84)

Schwarz-Bart introduit également dans le récit de *La Mulâtresse Solitude* les instruments de la musique *klezmer*, musique instrumentale juive d'Europe de l'Est : le violon, la flûte, les cymbales (*tats*), les tambours (*tshekal*), la grosse caisse (*puk* ou *baraban*), les fifres<sup>22</sup>. Élie Duprey fait le même constat concernant l'utilisation de la musique par Schwarz-Bart tandis qu'il rapproche la musique atonale d'Arthur Schönberg de *L'Étoile du matin* de Schwarz-Bart<sup>23</sup>. Alors qu'il relate la prise des marrons et le saccage de leur camp, André Schwarz-Bart décrit des notes de musique qui s'élèvent dans les airs, en même temps que les décharges des fusils. Les mots réitérés rappellent les notes répétées, deux à deux, fréquemment utilisées dans la musique polonaise juive. Cette figure de style est souvent employée dans le *taksim*<sup>24</sup>, mais également dans de nombreux thèmes *klezmer*. Le violon, la flûte, les cymbales, les

20. « Jamais plus », dans André Schwarz-Bart, *Le Dernier des Justes*, Paris, Seuil, 1959, p. 342-343.

21. Edouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 19.

22. Le terme *klezmer* provient de la contraction des deux mots hébreux *kley* (véhicule, instrument) et *zemer* (chant, mélodie). Voir Michel Borzykowski, *La musique klezmer en bref*. [borzy.info/MCKlezmer](http://borzy.info/MCKlezmer).

23. Élie Duprey, « Légitimité et absurdité dans l'œuvre d'André Schwarz-Bart », *Les Temps Modernes*, n° 668, 2012, p. 202-207.

24. Longue introduction exécutée sur un instrument solo.

tambours, la grosse caisse, les fifres sont utilisés pour couvrir les cris de souffrance et le vacarme des exécutions sommaires et font entendre le son de la désolation émergeant des hauteurs de la Soufrière.

Le général Richepance fit d'abord mouiller à la Pointe, dont les citoyens noirs, sur un parfait discours républicain, se laissèrent désarmer sans un soupir : aussitôt on les déshabille, on les jette nus à fond de cale, entassés comme harengs en caque.

Ceci advint le 6 mai de l'an de grâce 1802, mais quelques jours plus tard, lorsqu'elle se présenta devant la rade de Basse-Terre, aux heures chaudes de l'après-midi, l'escadre se voyait accueillie par le roulement de toutes les batteries noires de la côte...

Elle entendit d'abord une musique militaire, fifres, cymbales et tambours qui jouaient l'air traditionnel : *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ?* Puis la colonne ennemie se montra dans le gris de l'aube, à mi-hauteur de la colline, précédée d'un cymbalier noir en Turc et tout chamarré d'or. À la première décharge, le morne se couvrit de batteries qui tiraient à mitraille, à boulets bondissants, à longues chaînes qui arrivaient comme sur des ailes, répandant eau et sang derrière les sacs de sable hâtivement dressés durant la nuit. (p. 102-103)

Le silence assourdissant, face à l'ignominie des razzias revient en force à l'approche de la fin du récit. Il est notamment mis en lumière avec l'expression « sans un soupir », qui fait écho au verbe « désarmer », qui le précède. L'accumulation des verbes d'action, qui suivent, amplifient cette violence inouïe et souligne la diligence avec laquelle ces « citoyens noirs » ont été pris d'assaut. Les allitérations imitatives, en dentales, ainsi que les anaphores (« aussitôt on les déshabille », « on les jette », « entassés », « batteries », « militaire », « tambours », « mitrilles », « boulets bondissants »), visent un effet de gradation. Cette figure de style, essentiellement rythmique, permet d'intensifier, sur le plan phonique, la dureté de la scène. En outre, l'expression « sans un soupir » nous renvoie à « Tu seras un homme, mon fils », adaptation française du poème « If » de Rudyard Kipling (1895) par André Maurois :

Si tu peux voir détruit l'ouvrage de ta vie  
Et sans dire un seul mot te mettre à rebâtir,  
Ou perdre en un seul coup le gain de cent parties  
Sans un geste et sans un soupir  
[...]  
Alors les Rois, les Dieux, la Chance et la Victoire  
Seront à tout jamais tes esclaves soumis,  
Et, ce qui vaut mieux que les Rois et la Gloire  
Tu seras un homme, mon fils<sup>25</sup>.

Ce poème inspiré par le raid contre la République sud-africaine du colonialiste britannique Leander Starr Jameson (1853-1917) traduit, en quelque sorte, les conséquences délétères de la tyrannie, jusque dans les modalités d'effacement que l'on retrouve dans l'extrait de *La Mulâtresse Solitude*, évoquées précédemment. L'aberration de la scène est renforcée par l'air

---

25. André Maurois, « Tu seras un homme, mon fils », dans *Les Silences du colonel Bramble*, Paris, Grasset, 1918, p. 137-138.

traditionnel *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ?*, dont on peut trouver la partition originale dans l'ouvrage *Études élémentaires de la musique depuis ses premières notions jusqu'à celles de la composition* (1838)<sup>26</sup>.

Où peuton ê - tre mieux, Où peuton ê - tre mieux, qu'au sein de sa fa -  
 6 mil - le? Tout est content, tout est content, Le cœur, les yeux, le cœur, les yeux. Vi -  
 11 vons, al - mons, vi - vons, al - mons comme nos bons a - ïeux. Vi - vons, al - mons, vi -  
 15 vons, al - mons, comme nos bons aï - eux, comme nos bons aï - eux!

FIG. 2. Début de la partition d'*Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ?*

Cette chanson, explicitement référencée dans le texte, provient de la pièce *Lucile* de Jean-François Marmontel (1723-1799), qui fut jouée la première fois le 5 janvier 1769. Son insertion dans le récit n'est pas anodine. En effet, mise en musique par le Liégeois André Grétry (1741-1813)<sup>27</sup>, cette mélodie était souvent exécutée sous l'Ancien Régime, dans des contextes ironiques et satiriques. Son interprétation est donc tout à fait propice à la façon dont l'administration coloniale pense abuser de la confiance des citoyens noirs. L'interrogation, portée par le titre de l'air traditionnel, acquiert une valeur de désaccord avec l'énoncé tenu précédemment dans le récit. L'ironie n'est pas seulement contenue dans l'expression lexicalisée de l'intitulé de la chanson, mais également dans le descriptif qui suit le grotesque du massacre perpétré sur des innocents. Cette intertextualité conditionne, ou du moins, oriente indubitablement l'enchaînement sur la valeur dérivée de l'énoncé ironique. Dans cette occurrence, la question « Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ? » prend le sens contraire et suggère une critique. Les relations hargneuses entre chaque partie en présence, sont très bien installées. La « colonne ennemie » et « les citoyens noirs » connaissent parfaitement les intentions de chacun envers l'autre.

26. Damour, Burnett et Elwart, *Études élémentaires de la musique depuis ses premières notions jusqu'à celles de la composition*, Paris, Bureau des études élémentaires, 1838, p. 300-305.

27. André Grétry, *Lucile, comédie en un acte et en vers*, Lyon, Castaud, 1769, p. 33-39.

## Conclusion

Dans *Mémoire enchaînée*, Françoise Vergès (ex-présidente du Comité pour la mémoire de l'esclavage) soutient que la Shoah et les camps n'auraient pas, contrairement au « Black Atlantic<sup>28</sup> », généré de l'art<sup>29</sup>. En fait, le corpus schwarz-bartien requiert qu'on nuance cette assertion. En effet, l'épilogue du roman clôt la biographie fictive sur une note polyphonique : non seulement l'auteur tient à articuler la mémoire du Ghetto de Varsovie (où par ailleurs on fit de la musique<sup>30</sup> !) à l'Habitation Danglemont, mais il associe le silence sidérant à une absence « tonale » qui foudroie « l'étranger » venu chercher des traces im/mémorielles. Dès lors, l'intermélodicité sert de « patron » aux récits suivants (*L'Étoile du matin*, *L'Ancêtre en Solitude*, *Adieu Bogota*), sortis à titre posthume. Il s'agit d'un cycle transethnik et transculturel, tout autant que transcontinental et transocéanique, dont la Shoah et l'esclavage ont généré des traces musicales, des notes douloureuses (des *Sorrow songs*, pour citer W. E. B. Du Bois<sup>31</sup>), des partitions abyssales.

La forte présence du médium sonore dans *La Mulâtresse Solitude* situe l'écriture de Schwarz-Bart dans la voie des « écritures sonores » défendue par Daniel Deshayes<sup>32</sup>. Les chants et les sons dans le récit expriment aussi bien des caresses que des déchirures des personnages. Aussi, le foisonnement des éléments sonores, l'hybridation des deux formes d'expression (musique et littérature) autorisent l'auteur à modeler la structure de son texte. La musique semble être le fil conducteur sous-jacent du récit. Elle est également un élément constitutif dans la construction de l'identité des personnages, puisqu'elle permet la fuite du statut de dominé. Posséder les sons, chanter ou se métamorphoser ont été déterminants pour *Solitude*. La musique, partie intégrante de sa vie, lui permet d'abord de survivre, puis de résister.

Pour le reste, lire n'est nullement un acte anodin. C'est tendre l'oreille pour apprécier l'intermélodicité 'récituelle'. Dans *La Mulâtresse Solitude*, André Schwarz-Bart arrive à faire résonner autrement un langage romanesque poétique. C'est un langage qui, comme nous l'avons vu, ouvre largement le domaine du sens prosodique au champ musical. Les mots, aussi bien que les sons et les images, ne cèdent leurs mystères que dans leurs valeurs polysémiques et intertextuelles. Prendre en compte l'intermélodicité, dans l'analyse de *La Mulâtresse Solitude*, contribue au travail de mémoire porté par le texte – mémoire de l'auteur, mémoire du lecteur ou de l'auditeur –, sans lequel aucune d'entre elles ne serait possible. Les ponctuations chantées, disséminées tout au long du récit, qui interviennent tantôt comme des refrains ou des *leitmotive*, assurent son unité. Elles permettent de créer un lien intertextuel plus élargi, qui fait sens au regard des pratiques compositionnelles actuelles.

28. Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Londres / New York, Verso, 1993.

29. Françoise Vergès, *Mémoire enchaînée. Questions sur l'esclavage*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 144.

30. Collectif, *La musique dans les camps*, numéro spécial de *Témoigner entre histoire et mémoire*, n° 124, 2016.

31. W. E. B. Du Bois, « The Sorrow Songs », dans *The Souls of Black Folk*, 1903.

32. Voir Daniel Deshayes, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006.

## Bibliographie

- BERNABÉ Jean, CHAMOISEAU Patrick et CONFIAANT Raphaël, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.
- BORZYKOWSKI Michel, *La musique klezmer en bref*, [borzy.info/MCKlezmer](http://borzy.info/MCKlezmer).
- COLLECTIF, *La musique dans les camps*, numéro spécial de *Témoigner entre histoire et mémoire*, n° 124, 2016.
- DAMOUR, BURNETT et ELWART, *Études élémentaires de la musique depuis ses premières notions jusqu'à celles de la composition*, Paris, Bureau des études élémentaires, 1838. À consulter sur [gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr)
- DESHAYS Daniel, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006.
- DICALE Bertrand, *Ni noires ni blanches : histoire des musiques créoles*, Paris, Éditions de la Philharmonie de Paris, 2017.
- « La biguine, une histoire créole », [www.francemusique.fr](http://www.francemusique.fr), 11 mai 2021.
- DU BOIS W. E. B., « The Sorrow Songs », dans *The Souls of Black Folk*, 1903. À consulter sur [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org)
- DUPREY Élie, « Une musique de l'absurde et de l'indicible », *Controverses*, n° 13, 2010, p. 320-322.
- « Légitimité et absurdité dans l'œuvre d'André Schwarz-Bart », *Les Temps Modernes*, n° 668, 2012, p. 202-207. [doi.org/10.3917/lm.668.0202](https://doi.org/10.3917/lm.668.0202)
- FOTSING MANGOUA Robert, « L'écriture jazz », dans Robert Fotsing Mangoua (dir.), *L'imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 131-146.
- GILROY Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Londres / New York, Verso, 1993.
- GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- GRÉTRY André, *Lucile, comédie en un acte et en vers*, Lyon, Castaud, 1769. À consulter sur [gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr)
- GINER BRUNO, *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*, Paris, Berg International, 2011.
- GYSSELS Kathleen, « André Schwarz-Bart. Héritage et héritiers dans la diaspora africaine », *Pardès*, n° 44, 2008, p. 149-173. [doi.org/10.3917/parde.044.0149](https://doi.org/10.3917/parde.044.0149)
- « "Adieu foulards, adieu madras" : Doublures de Soie dans l'œuvre réversible schwarz-bartienne », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 26, n° 1, 2011, p. 111-131. [www.jstor.org/stable/41445091](http://www.jstor.org/stable/41445091)
- « André Schwarz-Bart à Auschwitz et Jérusalem. *L'Étoile du matin* », dans Kathleen Gysseles et Evelyne Ledoux-Beaugrand (dir.), *Image & Narrative*, vol. 14, n° 2, 2013, p. 16-28. [www.imageandnarrative.be](http://www.imageandnarrative.be)
- KAUFMANN Francine, *Le Dernier des Justes. Genèse, structure, signification*, Thèse de 3e cycle, Université Paris X, 1976.
- « Les enjeux de la polémique autour du premier best-seller français de la littérature de la Shoah », *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 176, 2002, p. 68-96.
- LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- MAUROIS André, « Tu seras un homme, mon fils », dans *Les Silences du colonel Bramble*, Paris, Grasset, 1918, p. 137-138.
- MOUCHET Florence, « Intertextualité et "intermélodicité" : le cas de la chanson profane au Moyen Âge », dans Céline Cecchetto (dir.), *Chanson et intertextualité*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 17-33.
- REDIKER Marcus, *A bord du négrier, une histoire atlantique de la traite*, Paris, Seuil, 2013.
- SAID Edward W., *Music at the Limits*, New York, Columbia University Press, 2008.
- SCHWARZ-BART André, *Le Dernier des Justes*, Paris, Seuil, 1959.
- *La Mulâtresse Solitude*, Paris, Seuil, 1972.
- SWITTEN Margaret, « Modèle et variations : Saint-Martial de Limoges et les troubadours », dans Gérard Gouiran (dir.), *Contacts de langues, de civilisations et d'intertextualité*, vol. 2, Montpellier, Centre d'études occitanes, 1992, p. 679-696.
- VERGÈS François, *Mémoire enchaînée. Questions sur l'esclavage*, Paris, Albin Michel, 2006.

# Une *autre* Histoire : l'œuvre de Simone Schwarz-Bart

FRANCES J. SANTIAGO TORRES, Université de Porto Rico

## Résumé

Simone Schwarz-Bart a créé une œuvre porteuse d'expressions et de paroles appartenant au monde créole. Partant d'une esthétique de l'oral, son œuvre reconstitue une Histoire marquée par la discontinuité et la rupture. Dans ses écrits s'incorporent chants, devinettes, contes et proverbes, donnant ainsi une nouvelle dimension à la langue française. Ces composantes de la tradition orale, aussi bien que le mythe, infusent dans l'œuvre entière une présence magico-religieuse, qui forment dans l'ensemble l'essence même de cette *autre* Histoire de la Guadeloupe. Cet article explore brièvement les enjeux des traditions orales et écrites, aussi bien que les réciprocity qui s'établissent entre littérature et histoire dans les œuvres de Simone Schwarz-Bart. L'auteur construit un récit rythmé, où les paroles et les images nous ouvrent à la culture orale caribéenne. Elle opère une transcription de l'oral à l'écrit, sans négliger l'importance des éléments psychologiques, politiques, sociaux, ou éthiques qui dominent l'idiosyncrasie caribéenne. Le discours du quotidien et les structures formulaires du conte antillais (parmi d'autres expressions de la tradition orale) résultent de la reformulation d'un contexte historique proprement guadeloupéen. Cette œuvre propose ainsi une esthétique orale à partir d'un regard ancré dans la mémoire d'une Histoire plurielle et diverse de l'archipel caribéen.

La densité de l'Histoire ne détermine aucun de mes actes. Je suis mon propre fondement. Et c'est en dépassant la donnée historique, instrumentale, que j'introduis le cycle de ma liberté<sup>1</sup>.

L'écrivain antillais entreprend, à travers son écriture, la reconstitution d'un passé morcelé pour créer une histoire propre. Son recours le plus commun est la mémoire collective. Ainsi, chaque écrivain crée un univers fait de rupture, de déchirement et de diversité. Selon Édouard Glissant, l'écrivain doit « présenter de manière continue dans le présent et l'actuel [...] un passé » lancinant<sup>2</sup>. Il se demande aussi « [si] le procès d'historicisation ne vient pas mettre en cause le statut de l'écrit, et si la trace écrite est suffisante [...] aux archives de la mémoire collective<sup>3</sup> ». L'activité d'écriture fouille dans cette mémoire collective que l'écrivain caribéen rassemble ; il y trouve alors ces « traces parfois latentes » de ce passé qu'il veut repérer dans le « réel »<sup>4</sup>. Simone Schwarz-Bart base alors son projet d'écriture sur le désir de récupérer et de repérer ce passé fragmenté. Elle affirme dans un entretien avec Geneviève Abravanel, à propos de son œuvre *Hommage à la femme noire* :

Il s'agissait alors de refaire le puzzle, de rassembler les morceaux épars, bribes de douleur et bribes de honte, de joie, de fierté, pour leur donner chaque fois la forme d'une histoire, une histoire comme la

---

1. Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 187.

2. Édouard Glissant, *Le Discours Antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 132.

3. *Ibid.*, p. 132.

4. *Ibid.*, p. 133.

racontent les humains, avec un commencement et une fin selon les règles établies depuis longtemps par le cœur des hommes<sup>5</sup>.

Son roman *Ti Jean L'Horizon* (1979) commence par une mise en garde, où les intentions de l'auteur se révèlent aux lecteurs dès le départ. Ce qui suivra c'est l'histoire des Anciens et de la nouvelle génération. Schwarz-Bart souligne dans un court prologue l'importance de la tradition orale, de la parole et des contes « qui sont notre Ombre et notre mystère<sup>6</sup> ». Comme dans les temps anciens où l'épopée rassurait la légitimité d'un peuple et de ses croyances, dans la Caraïbe, c'est la tradition orale qui regroupe les mémoires des gens. Les œuvres considérées ici nous introduisent à une écriture qui s'est construite avec l'intention de réactiver l'histoire de son peuple. Schwarz-Bart suit un plan de travail qui harmonise écriture et oralité. Elle réussit à unir oral et écrit dans ces œuvres, transmettant aux lecteurs la fluidité et l'expression vivante du parler quotidien. C'est par l'utilisation du conte, des chants, des proverbes et des devinettes – entre autres manifestations de la tradition orale et la performance du conteur – que l'auteur transmet le vécu antillais. La récente adaptation en bande dessinée de *Ti Jean L'Horizon* permet de mieux apprécier la place centrale de la parole<sup>7</sup>. S'y transcrivent la performance du conteur, accompagnée de gestes et mouvements corporels, et les réactions des enfants qui l'écoutent attentivement (Fig. 1).



FIG. 1 : Roland Monpierre et Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'Horizon*, Le Lamentin (Martinique), Caraïbéditions, 2022, p. 7.

5. Geneviève Abravanel, « Hommage à la francophonie guadeloupéenne : Entretien avec Simone Schwarz-Bart », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 21, n° 2, 2006, p. 71-75.
6. Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'Horizon*, Paris, Seuil, 1979, p. 5.
7. Nous remercions l'éditeur de nous avoir permis de prépublier quelques planches de cet album, qui paraîtra en 2022. Voir aussi l'entretien avec le dessinateur Roland Monpierre dans ce numéro de *Relief*.

### Une *autre* histoire

Dans l'œuvre de Schwarz-Bart il ne s'agit pas de réécrire l'histoire de Delgrès ou de Pelage, d'Ignace et de Massateau, des révoltes populaires, de l'émancipation des Noirs, des leaders dissidents. C'est une histoire qui devient celle de tout un peuple et par extension de toute la Guadeloupe. Les personnages de cette histoire retracent les expériences du vécu quotidien. Ce sont les habitants de Fond-Zombi, ceux qui habitent au Morne de la Folie, ou ceux qui habitent du côté de l'autre bord : ce sont des gens ordinaires. Cependant, ce peuple a une caractéristique spéciale d'endurance morale et spirituelle qui est évidente. La vie quotidienne sert alors de base à ce projet de reconstitution historique. La mémoire reformule cette *nouvelle* histoire au moyen de l'esthétique de l'oral.

La question de l'histoire n'est jamais absente dans l'écriture des écrivains de la Caraïbe. Dans ce contexte, histoire et littérature partagent une même problématique, celle de l'appartenance et de la conscience historique ; elles partagent aussi les effets des silences et des non-dits des premiers écrits sur les cultures qui composent la région. On ne peut pas laisser de côté non plus le rapport étroit entre le mythe, la légende et l'histoire. La légende, de son côté, porte l'expression populaire et poétique de la conscience collective, pour la consigner à la mémoire. L'histoire est la relation des événements du passé et trouve ses matériaux dans les événements, mais aussi dans la culture et l'expression de ces matériaux par divers moyens. Quant au mythe, les termes histoire et mythologie prennent d'autres contours et significations dans l'espace caribéen. Il y a une mythologie guadeloupéenne qui se dégage de la dis-continuité et la non-linéarité historiques.

Schwarz-Bart reconstitue une histoire unique à la Guadeloupe, démarche qui se fait et se complète par la reconstitution et l'intégration des contes, des légendes, des chansons, des devinettes et des légendes, aussi bien que du mythe dans son projet d'écriture. Dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, les contes ont un impact direct sur la société présentée<sup>8</sup>. Reine Sans Nom prend le rôle principal de porteuse des contes racontés à sa petite-fille Télumée. Du point de vue anthropologique, les composantes de la tradition orale viennent souligner ici la fonction sociale de la narration en question. Cette fonction est d'éduquer les plus jeunes, leur donner des leçons de morale, présenter des règles de comportement, mais nous y trouvons aussi la fonction d'effectuer un exercice de mémoire pour ne pas oublier et se projeter vers l'avenir.

Il y a dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* une essence des gens, c'est-à-dire une philosophie de vie enracinée dans le folklore guadeloupéen. Les chants et les contes des veillées mortuaires, par exemple, documentent la fréquentation habituelle de la mort qui est à la fin une continuation de la vie elle-même. Cette façon de vivre avec les morts et leur présence, non seulement dans la mémoire des gens, mais aussi ce prolongement du séjour sur la terre à travers les chants, les incantations et les croyances profondément ancrées dans les traditions orales, composent la texture même du récit de vie de Télumée.

---

8. Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Paris, Seuil, 1972. Désormais PV.

La mémoire historique aux Antilles, et dans toute la région de la Caraïbe, est très liée à l'histoire sociale et familiale. Nos écrivains consignent à la mémoire des fragments parfois incompris (par ceux qui regardent de l'extérieur), la proximité des peuples africains, le fait d'avoir préservé certaines croyances et coutumes, les traditions qui donnent une voix au peuple, la culture du parler, à travers les chants, et finalement le tambour, qui devient lui aussi voix et véhicule de l'histoire. La mémoire informe la création littéraire puisqu'elle devient le dépositaire qui conserve, comme dans des archives, les incidents et les événements historiques du quotidien qui échappent aux « archives officielles ».

### Histoire et parole

Simone Schwarz-Bart représente la sagesse populaire insulaire dans les personnages de Reine Sans Nom et man Cia dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Par l'allégorie de la bête qui avale le pays elle reconstitue le mythe de la Guadeloupe dans *Ti Jean L'Horizon*. Dans ses œuvres, la tradition orale ne perd pas ses caractéristiques de variabilité et fluidité. Le flux de la voix narrative est la clé pour déchiffrer les symboles et les images. Schwarz-Bart présente une vaste étendue de connaissances sur la culture populaire de la Guadeloupe. Du point de vue esthétique, il s'agit d'un système qui s'éloigne de la fixité de l'écrit, pour se rapprocher plutôt de l'esthétique du conte et de la parole proférée. Le point commun dans la reconstitution historique qui s'opère dans ces deux romans est l'élément du quotidien, la base orale, le fantastique et l'imaginaire. *Pluie et vent* s'ouvre sur les lignes suivantes : « Le pays dépend bien souvent du cœur de l'homme : il est minuscule si le cœur est petit, et immense si le cœur est grand » (p. 11). Cette expression qui ressemble dans sa structure au dicton, ouvre ainsi l'univers personnel de Télumée aux yeux du lecteur. De sa pensée se dégage une philosophie de vie simple, mais profonde. Télumée situe dès le début de son histoire ses sentiments et ses réflexions sur sa terre natale et son passé. Un passé qu'elle découvre à l'aide de sa grand-mère Reine Sans Nom.

Depuis le début du roman certains points sont établis : d'abord une conscience très nette de l'emplacement géographique qui occupe l'espace du roman. Ensuite, l'identification des ancêtres de Télumée (les esclaves) ; et finalement, la constatation que Télumée, « debout au milieu de [s]on jardin, comme le font toutes les vieilles de (s)on âge » n'est pas là pour faire le compte rendu des souffrances de ses ancêtres. Son regard rétrospectif est nécessaire pour ne pas oublier d'où elle vient, ce qu'elle a vécu et ce qui est à venir. Télumée introduit dans cette première page Toussine, sa grand-mère, que sa mère « vénérât [...] tant qu'[elle] en étai[t] venue à considérer Toussine [...] comme un être mythique » (p. 11). Le lecteur passe alors du passé esclavagiste à un passé mythique et légendaire. Les premières pages de *Ti Jean L'Horizon* établissent la petitesse de l'île, tout en soulignant qu'elle a aussi une longue histoire à raconter. L'auteur nous dit : « ce lieu existe et il a même une longue histoire, toute chargée de merveilles, de sang et de peines perdues, de désirs aussi vastes que ceux qui hantaient le ciel de Ninive, Babylone ou Jérusalem » (p. 10). Ces trois mentions sont alors des paramètres pour la fondation d'une histoire antillaise, elle aussi pleine de fierté, de luttes, de richesse culturelle, et surtout le constat que c'est une histoire digne d'être racontée.

L'histoire des Antilles, et de toute la Caraïbe, se base sur des faits contradictoires et violents, par la rupture qui marque le début d'une société et d'un espace nouveaux. Schwarz-Bart présente le témoignage d'une femme (Télumée) et celui d'un homme (Ti Jean) qui, chacun à sa façon, verbalisent leurs histoires personnelles, et par la suite retracent l'histoire d'un peuple. L'adaptation du roman *Ti Jean L'Horizon* en bande dessinée permet au lecteur d'apprécier encore plus l'importance de l'oral et de la parole, de la narration personnelle et des images qui complètent visuellement l'histoire du héros. L'écrivaine crée un récit héroïque dominé par la pauvreté, donnant une nouvelle valeur à ce monde dévalorisé auparavant. De son côté, Télumée incarne l'héroïne qui s'approprie une voix pour raconter son histoire et celle de son peuple guadeloupéen. L'écriture de Schwarz-Bart transforme ces histoires en mythes. Le personnage de man Cia, dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, donne permanence et continuité à l'histoire de Télumée après la mort de sa grand-mère Reine Sans Nom. Elle représente une constante dans la vie inconsistante de Télumée qui, à la fin du roman, se rappelle sa vie de jeune femme, mariée, battue, mère adoptive, abandonnée, sorcière.

Cette généalogie de femmes a une chronologie ; l'histoire n'est donc pas anachronique, elle suit un développement et un dénouement qui restent ouverts. La fin n'est que le commencement et un questionnement de la vie moderne, mais aussi de la vie des femmes et du pays que Télumée représente. Antonio Benítez Rojo, écrivain, théoricien et critique littéraire cubain, invite dans son livre *The Repeating Island* à faire une relecture de la Caraïbe dans le contexte de sa propre textualité. Il indique que « les codes de la Caraïbe sont (...) variés et denses<sup>9</sup> ». Pour lui, la culture est un discours, un langage, et en tant que tel, il n'a ni début ni fin, il est en constante transformation. La culture cherche constamment à signifier. En comparaison avec les discours politiques, économiques, et sociaux, le discours culturel est celui qui résiste le plus au changement, parce qu'il est lié au désir de conservation. Il est, par là, attaché au désir ancestral des groupes humains de se distinguer autant que possible les uns des autres ; mais dans la Caraïbe, l'hétérogénéité fait partie des manifestations culturelles, langagières et sociales. Le concept de l'île qui se répète inspire une multidisciplinarité qui provient de la fluidité socioculturelle de l'archipel caraïbe. En plus des dynamiques diverses et partagées dans la région, la Plantation, explique Benítez Rojo, est l'un des principaux facteurs en commun dans la Caraïbe qui a permis la création d'une littérature, d'une musique, et d'un art.

### Femmes et parole

Le roman *Pluie et vent sur Télumée Miracle* donne la parole à une lignée de femmes ; elles sont douées de voix pour raconter leur histoire et celle de leur pays, la Guadeloupe. Toussine (Reine Sans Nom), est le personnage légendaire qui dirige cette légion de femmes. Schwarz-Bart crée le mythe de cette lignée de femmes guadeloupéennes qui sont les principales porteuses d'une histoire en train de se faire. Ces femmes sont des femmes exceptionnelles, non

---

9. Antonio Benítez Rojo, *The Repeating Island : The Caribbean and The Postmodern Perspective*, Durham, Duke University Press, 1996, p. 35.

seulement par leurs caractères qui défient les paradigmes imposés par les discours et perspectives euro-centristes, mais aussi parce qu'elles construisent chaque jour de nouveaux paradigmes pour la femme antillaise à partir de l'espace romanesque. Gladys Francis, dans son livre *Odious Caribbean Women and the Palpable Aesthetics of Transgression*, analyse plusieurs œuvres (écrites, orales et de performance – théâtre, danse et autres) en tant qu'expressions créatives d'un groupe d'écrivaines de la Caraïbe. Elle explore cette créativité et retourne son regard vers les performances diasporiques, déniées de leur valeur et importance dans les contextes culturels, idéologiques, politiques, économiques et sociaux de la Caraïbe. Le corpus de travaux qu'elle étudie se présente comme des archives de la mémoire qui documentent l'histoire. D'après Diane Taylor, citée par Francis, les performances mènent à l'appartenance culturelle et au pouvoir d'action politique. Francis ajoute qu'elle se propose d'étudier ce qu'elle appelle « the embodied knowledge » telle qu'elle se manifeste à travers les contes, les chansons, les devinettes, la cuisine, et autres textes artistiques et culturels<sup>10</sup>.

Le seul fait d'écrire un roman fondé sur l'histoire d'un peuple opprimé par l'esclavage et le colonialisme et de mettre au centre du récit la vie *ordinaire* d'une femme qui, dans un effet de miroir, représente toute une tradition culturelle de l'oralité (fondatrice de l'histoire des Antilles et de toute la Caraïbe) est un acte politique. Du texte se dégage une prise de position claire et un engagement idéologique vis-à-vis du devenir de la Guadeloupe et de son peuple. Nous constatons une non-spécificité temporelle qui laisse une marge, assez large, pour des considérations d'ordre sociologique, anthropologique, aussi bien qu'historiques. Cela se traduit par un acte délibéré de courage et de révolte facilité par l'esthétique de la parole et des enjeux entre la langue parlée et écrite. Joan Dayan décrit le roman *Pluie et vent* comme un « beautiful rendition of a mythology of slavery and endurance<sup>11</sup> ».

Socialement le roman est aussi très spécifique. Il ne s'agit pas de la petite bourgeoisie de la Guadeloupe, mais plutôt du milieu paysan, pauvre et travailleur. Ce sont les descendants des esclaves qui travaillaient la canne et qui continuaient à vivre sous un régime oppressif sous les auspices des plantations, bien après l'émancipation de l'esclavage. Télumée se dresse contre tout obstacle qui l'empêcherait de faire entendre sa voix par le moyen de ce récit. Elle se défend contre le viol du maître chez les Desaragne, subit les coups d'un mari infâme (Eli) et vit pleinement l'amour d'un homme que l'Usine lui arrache tragiquement.

La déstabilisation de l'ordre culturel, social, économique et politique à l'origine des sociétés de la Caraïbe ouvre un espace chaotique, à l'intérieur duquel naît une nouvelle culture. Les composantes de cette nouvelle culture, chants, danses, croyances, dictons et proverbes marquent le syncrétisme culturel de la région. La culture créole qui voit le jour dans les plantations se perpétue à travers la création littéraire. Schwarz-Bart connaît cette histoire, une histoire orale ancrée dans le vécu des ancêtres. Elle connaît aussi la condition de la femme, la nature des rapports entre les hommes et les femmes, entre travailleurs et maîtres,

---

10. Gladys Francis, *Odious Caribbean Women and the Palpable Aesthetics of Transgression*, Lanham, Lexington Books, 2017, p. xiv.

11. Joan Dayan, « Hallelujah for a Garden-Woman : The Caribbean Adam and His Pretext », *The French Review*, vol. 59, n° 4, 1986, p. 581-595.

et les idiosyncrasies des Antilles. Sa perspective locale rend le texte fluide, son contact avec la culture traditionnelle de la Guadeloupe lui permet de créer une expression parfaitement modelée par les contours des phrases et des expressions créoles. Schwarz-Bart harmonise dans son œuvre les traditions orales et écrites. Ce roman est un travail modelé sur le quotidien. L'auteur nous donne une œuvre esthétique très riche où l'oral prend la relève de l'écrit qui suit le « canon » et la spécificité imposée par cette oralité.

Schwarz-Bart utilise et perpétue la tradition orale dans l'histoire de Télumée – histoire dont la base est l'autobiographie de cette femme – histoire qui devient l'histoire générique de son peuple. D'après Josie P. Campbell, « the story of a woman becomes the generic history of the race and mythical model by which to confirm the strength and nobility of that race<sup>12</sup> ». Dans la version guadeloupéenne de la Genèse présentée dans *Pluie et vent*, Reine Sans Nom explique l'avarice humaine et la division des peuples de la terre. Cette explication mythique divise en deux groupes ces peuples : le groupe humain et le groupe exploiteur. *Ti Jean L'Horizon* présente aussi une version de la Genèse qui révèle une prise de conscience historique de l'anéantissement des peuples natifs des îles, qui seront remplacés par les esclaves africains. Le roman présente cette version en tant qu'un cycle où « myth, history, love – and story telling – form a perpetual cycle<sup>13</sup> ». Ce cycle perpétuel se régénère et se redéfinit à chaque tour : « jusqu'à présent, [Ti Jean] avait seulement rêvé d'une histoire de nègres [...] se dit-il un peu ébloui, malgré tout, voici que son histoire se confondait avec le destin du monde » (p. 89).

Schwarz-Bart explique sur la couverture de son roman, *Ti Jean L'horizon*, qu'elle se fait « visionnaire pour donner une histoire à ceux qui n'en ont pas [...] par un lien presque oublié et le faire par le mythe ». Son œuvre se tisse par une narration à partir de la tradition orale. L'emploi de cette tradition orale donne un rôle médullaire au folklore. L'histoire est indéniablement synonyme de mémoire collective. L'auteur redéfinit l'Histoire de son pays par la création d'une *autre* Histoire à partir d'une mémoire collective réelle, partagée, poétisée et rendue au lecteur dans une écriture nuancée par la parole proférée. La tâche d'historisation de la Caraïbe est possible dans cette œuvre unique, qui a donné une place prépondérante à la culture populaire. Elle a pu réunir une vision profonde de la culture du peuple en la traduisant en allégories et métaphores. La tradition religieuse populaire a aussi sa place dans le récit ; le conte devient un microcosme dans la globalité du texte. L'esthétique poétique passe par le prisme de la réalité antillaise.

L'histoire refaite et reconstruite, dans ces textes extraordinaires, ouvre la possibilité d'un discours afro-créolo-antillais. Tout en portant le regard du lecteur sur les réalités dures et crues de la Traite et de la colonisation. Le voyage de Ti Jean dure deux ans, vu de la Guadeloupe, mais en fait, à son retour, il est un vieillard. Ses pérégrinations le mènent du Royaume des morts à l'Afrique des temps de l'esclavage, au moment de la colonisation, puis à la France contemporaine. On trouve l'espoir de tout un peuple dans la phrase qui ne quittera plus Ti Jean après son retour : « Nous sommes peut-être la branche coupée de l'arbre, une branche

---

12. Josie P. Campbell, « To Sing the Song, to Tell the Tale: A Study of Toni Morrison and Simone Schwarz-Bart », *Comparative Literature Studies*, vol. 22, n° 3, 1985, p. 408.

13. *Ibid.*, p. 411.

emportée par le vent » (p. 290) ; une branche qui voit pousser de nouvelles feuilles et s'enracine dans le bassin caribéen, telle une mangrove fleurie. Une fin qui ne représentait qu'un commencement, comme l'indique aussi la bande dessinée (Fig. 2).

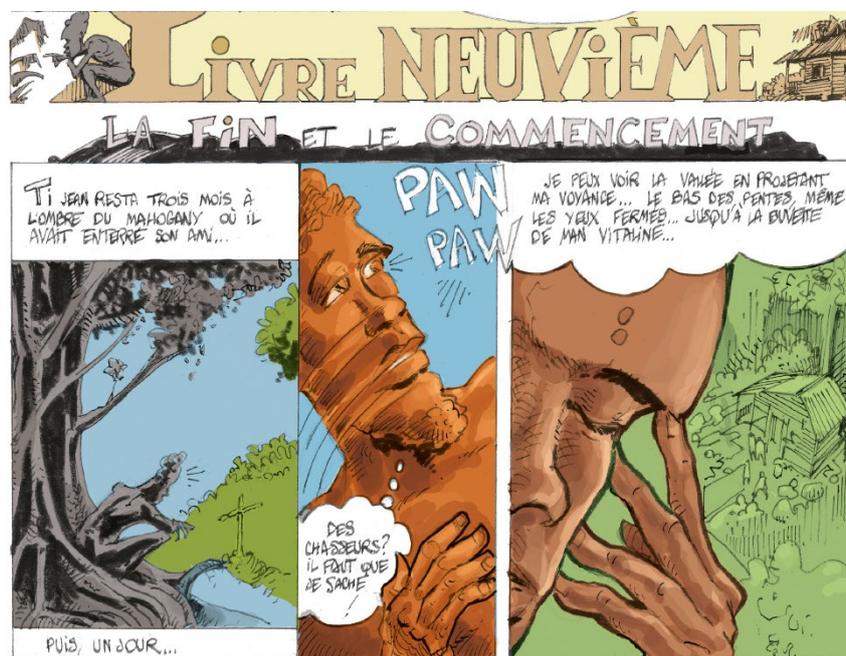


Fig. 2 : Roland Monpierre et Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'Horizon*, Le Lamentin (Martinique), Caraïbéditions, 2022, p. 128.

## Histoire, parole et imaginaire

Le pays dépend bien souvent du cœur de l'homme : il est minuscule si le cœur est petit, et immense si le cœur est grand. Je n'ai jamais souffert de l'exiguïté de mon pays, sans pour autant prétendre que j'aie un grand cœur. Si on m'en donnait le pouvoir, c'est ici même, en Guadeloupe, que je choiserais de renaître, souffrir et mourir. Pourtant, il n'y a guère, mes ancêtres furent des esclaves en cette île à volcans, à cyclones et moustiques, à mauvaise mentalité. Mais je ne suis pas venue sur terre pour soulever toute la tristesse du monde. A cela, je préfère rêver, encore et encore, debout au milieu de mon jardin, comme le font toutes les vieilles de mon âge, avec toute ma joie [...]. (PV, p. 11)

Les attaches au pays natal sont la base d'un ancrage solide et immuable de l'identité de Télumée. Nous voyons dans cette affirmation sans regret, non seulement la fierté d'appartenir à ce pays, mais aussi la volonté de choisir de « renaître, souffrir et mourir » (p. 11) sur cette terre de Guadeloupe, si elle en avait le pouvoir. Remarquons que le mot *souffrir* remplace le mot *vivre* dans la trilogie *naitre – vivre – mourir*, qui marquent le cycle de la vie. Ce jardin est ainsi le microcosme de la Guadeloupe toute entière. Fanta Toureh explique que le jardin est l'endroit de « l'écriture du roman », où s'épanouit l'imaginaire de Simone Schwarz-Bart<sup>14</sup>. Toureh distingue le jardin comme cet espace où l'écriture a lieu, se développe et se

14. Fanta Toureh, *L'Imaginaire dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart : Approche d'une mythologie antillaise*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 61.

dévoile. Cet espace permet à Télumée de s'exprimer, d'imaginer et de rêver. Il est aussi le lieu à partir duquel se reconstruit l'histoire de sa lignée et du pays. Schwarz-Bart choisit cet espace pour enraciner, symboliquement, le récit de Télumée à la Guadeloupe. La dimension géographique réelle est reliée à cette dimension symbolique. Par la parole, l'auteur crée un univers réel et un autre symbolique dans lesquels se déroulent les histoires des personnages. L'île réelle, la Guadeloupe, s'étend vers la dimension imaginaire de Fond-Zombi, le Morne de la Folie, entre autres communes présentées dans le roman. La reconstitution et la recréation de cette *autre* Histoire de la Guadeloupe résultent d'un discours dont la parole (prise et proférée), aussi bien que la position géographique, sont les piliers<sup>15</sup>. L'oral tisse et donne forme au récit romanesque et au discours de Télumée. Elle se transforme, et devient par moments, la terre natale elle-même : « les jeudis faisaient de moi la Guadeloupe toute entière » (p. 73), nous dit-elle.

Pierre Gamarra reconnaît la présence géographique comme essentielle au projet que proposent les deux romans de Simone Schwarz-Bart. L'incarnation du terrain géographique en tant que « chair et peau » touche de près aux intentions de l'auteure<sup>16</sup>. Elle a créé une œuvre où l'univers physique est fondamental à l'univers psychologique. Le lien avec la nature et la terre sert d'élément unificateur d'identification ; les références les plus importantes sont celles qui s'insèrent dans cette nature locale. Les romans de Schwarz-Bart soulignent l'importance de connaître cette géographie et de la reconnaître comme source de vie et identité du peuple. La présence physique de l'île et l'appropriation de la parole par ses habitants, l'impact des différentes manifestations de cette parole, par la langue (le créole et le français), l'inclusion du tambour (qui est aussi une voix alternante dans les romans), la musique et les chants, témoignent d'une identité propre fixée sur cette « intériorité<sup>17</sup> ». La génération d'écrivains et écrivaines des années 1960-1970 se sont retournés vers cette intériorité pour faire surgir une conception propre d'identité, voire identités rhizomiques.

Schwarz-Bart transforme les voix auparavant réduites au silence des femmes de son pays en voix sonores. La langue créole passe par un processus transformateur de création et resurgissement par le moyen de l'écriture et l'imaginaire schwarz-bartien. *Pluie et vent* et *Ti Jean* sont des romans où la langue créole infuse la langue française proposant une voix métisse alternative aux voix occidentales qui s'étaient appropriés l'écriture et l'histoire. L'écrivaine s'engage ainsi dans un processus créateur de la parole. Elle réussit à faire entendre

---

15. Selon Carole Boyce Davies, « Geography is linked to culture, language and, the ability to hear, and a variety of modes of articulation. It is where one speaks from and who is able to understand, to interpret that gives actuality to one's expression. » (*Black Women Writing and Identity: Migrations of the Subject*, New York, Routledge, 1994, p. 20).

16. Pierre Gamarra, « L'Horizon caraïbe: Ti Jean », *Europe*, n° 612, 1980, p. 207-213.

17. Mudimbe-Boyi utilise ce terme emprunté à *L'Éloge de la créolité*. L'intériorité s'y oppose à l'extériorité, un terme introduit pour parler des identités qui veulent se former des extériorités dans des terres lointaines, extérieures au pays natal – comme le cas de l'Afrique. La fixation sur cet ailleurs empêche la création d'une identité propre. L'intériorité suppose un regard sur soi-même, sur son pays natal, pour ramener l'antillais à son identité caribéenne. (« The Poetics of Exil and Errancy: Ken Bugul's *Le Babobab Fou* and Simone Schwarz-Bart's *Ti Jean L'Horizon* », *Yale French Studies*, n° 83, 1993, p. 196-212).

cette voix, ainsi que les griots africains le faisaient, marquant la parole proférée imbue des composantes de la tradition orale, transcrites dans des textes en français.

Joan Anim-Addo utilise le mot « griottes » pour parler des femmes africaines et antillaises<sup>18</sup>. Schwarz-Bart entre définitivement dans cette catégorie, puisqu'elle reprend la parole et transmet l'écho de ces voix tout au long de ces récits. Ces voix se « rattachent et se relient en formant une union basée sur la vie quotidienne, l'esprit d'introspection et l'expérience personnelle<sup>19</sup> ». Ces éléments confirment que la parole des femmes est le fondement de leur pouvoir de se préserver et de préserver leurs cultures. Pour Kitzie McKinney, le fait que Télumée ne quitte jamais la Guadeloupe et la zone rurale où se trouvent les communes qu'elle parcourt, n'interrompt pas ce « lien entre la voix et la mémoire », son histoire est tissée en conjonction avec celles des communautés où elle a vécu<sup>20</sup>.

Beverly Ormerod rapproche la structure circulaire des contes de la tradition orale au thème de la circularité de la vie<sup>21</sup>. La fonction de l'aïeule dans *Pluie et vent* est l'agent propulseur de cette continuité. « Comme les esclaves se ralliaient à la fière allure de la mulâtresse Solitude, ainsi leurs descendants se tournent vers Reine Sans Nom, "arc-en-ciel" du hameau de l'Abandonnée » (p. 101). Le lien au passé est assuré par les contes de la Reine, qui sont le texte de l'Histoire de la Guadeloupe. Télumée se sent en sécurité lorsqu'elle se trouve enveloppée dans la jupe de sa grand-mère en train d'écouter ses chansons et ses contes. Les chansons et les contes retracent cette structure circulaire et répétitive qui revient continuellement dans le texte. L'intervention de la parole de ces femmes sert de guide et de soutien ; soit par le conte, la chanson, la magie ou l'incantation, et même après la mort, Télumée reçoit la parole comme élément constructeur de sa vie, reconstruteur du passé et créateur de l'avenir<sup>22</sup>.

Le projet d'écriture de Simone Schwarz-Bart se construit à travers un langage modelé par une perspective féminine, mais surtout grâce à la langue créole. Les spécificités du créole donnent une nouvelle dimension à la langue française à l'intérieur du récit schwarz-bartien. Elle manipule les mots et les expressions de la parole utilisant des structures formulaires, tout en infusant, par les composantes de la tradition orale et le contexte caribéen, une nouvelle perspective et dimension linguistique. La vision que Schwarz-Bart a des femmes et de leurs

---

18. Joan Anim-Addo, « Audacity and Outline: Writing African-Caribbean Womanhood », dans Joan Anim-Addo (dir.), *Framing the Word Gender and Genre in Caribbean Women's Writing*, Londres, Whiting and Birch Ltd., 1996, p. 220.

19. Kitzie McKinney, « Memory, Voice and Metaphor », dans Mary Jean Green et al. (dir.), *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 27.

20. *Ibid.*

21. Beverly Ormerod, « L'Aïeule: Figure dominante chez Schwarz-Bart », *Présence Francophone*, vol. 20, 1980, p. 95-106.

22. Susanne Mülheisen décrit le rôle de la culture orale dans la « construction » de l'identité de la femme. Elle constate que: « Through selected stories of *Rain Darling*, depictions of African-Caribbean womanhood also show how constructions of womanhood are handed down through generations of women. "Generational and cultural continuity" to borrow from Gay Wilentz, functions as to recreate the female self. Central to the process of recreation or construction is the role played by oral culture ». (« Encoding the Voice: Caribbean Women's Writing and Creole », dans Joan Anim-Addo (dir.), *Framing the Word Gender and Genre in Caribbean Women's Writing*, Londres, Whiting and Birch Ltd., 1996).

rappports avec la société, les hommes, les enfants, les autres femmes et leur pays, imprime une perspective profondément marquée par le désir de donner une voix et une histoire à ceux qui semblaient dans le silence.

Elle crée un métissage linguistique où la langue créole et le français fusionnent. La parole proférée infuse aux personnages schwarz-bartiens la puissance qu'il leur faut pour résister et reconstruire leur Histoire. Henry Louis Gates, Jr. constate qu'il y a des « références métaphoriques » et des « intentions indirectes » qui entrent en jeu dans la présentation sémantique des œuvres de certaines écrivaines noires-américaines<sup>23</sup>. Dans ce sens, nous constatons que « signifying » est une des techniques qu'emploie Schwarz-Bart dans ses romans. Selon Gates, Zora Neale Hurston est la première écrivaine (noire-américaine) à présenter les stratégies du « signifying monkey », en tant que véhicule libérateur et créateur d'un nouveau récit. Schwarz-Bart utilise cette technique présentant la parole créolisée en tant que réseau de significances. L'acte de « signifier » est étroitement lié au folklore et aux façons de s'exprimer. Le métissage du français par le créole se fait à partir du « signifier » et du symbolisme schwarz-bartien. La parole rapportée est aussi le fil invisible qui unit toutes les communautés de la Guadeloupe et leurs habitants. Ces histoires, tissées par la parole vivante, celles des femmes Lougandor, celle de man Cia, celle de la communauté des Égarés, offrent en même temps le support et le surgissement de cette *autre* Histoire proposée par l'auteure. L'œuvre de Schwarz-Bart facilite l'articulation des identités qui se formulent au moyen d'un imaginaire et d'une symbolique caribéens.

Gladys Francis, dans son récent livre *Odious Caribbean Women and the Palpable Aesthetics of Transgression*, se penche sur ce qu'elle appelle les « intangible cultural traditions » qui informent les manifestations littéraires et artistiques des Caraïbes<sup>24</sup>. Une des prémisses principales de son analyse est de s'interroger sur la pertinence de la performance dans les sociétés caribéennes d'aujourd'hui, prenant en considération les transgressions esthétiques et ce que l'auteur appelle « corpomemorial tracing ». Son étude met en avant les façons dont le répertoire caribéen de la performance crée du sens à travers les représentations de ces *traditions culturelles immatérielles*, qui sont une combinaison d'éléments représentant non seulement le passé, mais tous les trois : passé, présent et futur. L'Oralité, la corporéité et le discours présents dans les ouvrages étudiés, sont tous représentatifs de la résistance des peuples caribéens. Afin de régénérer des identités (en insistant sur le caractère pluriel de ces identités) les projets d'écriture des femmes de la Caraïbe francophone se donnent la tâche de reconstruire et reconstituer une histoire propre. Cette écriture tient compte des contextes et enjeux culturels, sociaux, politiques, économiques, et surtout des expériences vécues très spécifiques à la Caraïbe.

Finalement, d'après Francis, dans la littérature postcoloniale, la mémoire n'est pas seulement concernée par la récupération d'une histoire passée – l'expérience personnelle, une histoire perturbée – interrompue, non-linéaire – elle a aussi à voir avec « les aspects

---

23. Henry Louis Gates, Jr., *Figures in Black: Words, Signs, and the « Racial » Self*, New York, Oxford University Press, 1987.

24. Gladys Francis, *Odious Caribbean Women*, *op. cit.*, p. 27.

psychologiques, politiques, sociaux, et les éléments éthiques<sup>25</sup> ». De plus, la mémoire n'est pas seulement au service d'une reconstitution du passé, elle informe le présent, ainsi qu'elle fournit des « souvenirs anticipés<sup>26</sup> » pour l'avenir. Nous trouvons alors dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart une solidarité complice avec la Guadeloupe et la région caribéenne, où le pouvoir de *se dire* est à la base de la force créatrice de cette *autre* Histoire collective.

## Bibliographie

- ABRAVANEL Geneviève, « Hommage à la francophonie guadeloupéenne : Entretien avec Simone Schwarz-Bart », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 21, n° 2, 2006, p. 71-75.
- ANIM-ADDO Joan, « Audacity and Outline : Writing African-Caribbean Womanhood », dans Joan Anim-Addo (dir.), *Framing the Word Gender and Genre in Caribbean Women's Writing*, Londres, Whiting and Birch Ltd., 1996, p. 169-184.
- BENITEZ ROJO Antonio, *The Repeating Island : The Caribbean and The Postmodern Perspective*, Durham, Duke University Press, 1996.
- BOYCE DAVIES Carole, *Black Women Writing and Identity : Migrations of the Subject*, New York, Routledge, 1994.
- CAMPBELL Josie P., « To Sing the Song, to Tell the Tale : A Study of Toni Morrison and Simone Schwarz-Bart », *Comparative Literature Studies*, vol. 22, n° 3, 1985, p. 394-412.
- DAYAN Joan, « Hallelujah for a Garden-Woman : The Caribbean Adam and His Pretext », *The French Review*, vol. 59, n° 4, 1986, p. 581-595.
- FRANCIS Gladys, *Odious Caribbean Women and the Palpable Aesthetics of Transgression*, Lanham, Lexington Books, 2017.
- FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.
- GAMARRA Pierre, « L'Horizon caraïbe: Ti Jean », *Europe*, n° 612, 1980, p. 207-213.
- GATES JR. Henry Louis, *Figures in Black : Words, Signs, and the « Racial » Self*, New York, Oxford University Press, 1987.
- GLISSANT Édouard, *Le Discours Antillais*, Paris, Seuil, 1981.
- MCKINNEY Kitzie, « Memory, Voice and Metaphor », dans Mary Jean Green et al. (dir.), *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 22-41.
- MONPIERRE Roland et SCHWARZ-BART Simone, *Ti Jean L'Horizon*, Le Lamentin (Martinique), Caraïbéditions, 2021.
- MUDIMBE-BOYI Elisabeth « The Poetics of Exil and Errancy : Ken Bugul's *Le Babobab Fou* and Simone Schwarz-Bart's *Ti Jean L'Horizon* », *Yale French Studies*, n° 83, 1993, p. 196-212.
- MÜLHEISEN Susanne, « Encoding the Voice : Caribbean Women's Writing and Creole », dans Joan Anim-Addo (dir.), *Framing the Word Gender and Genre in Caribbean Women's Writing*, Londres, Whiting and Birch Ltd., 1996, p. 169-184.
- ORMEROD Beverly, « L'Aïeule: Figure dominante chez Schwarz-Bart », *Présence Francophone*, vol. 20, 1980, p. 95-106.
- SCHWARZ-BART Simone, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Paris, Seuil, 1972.
- *Ti Jean L'Horizon*, Paris, Seuil, 1979.
- TOUREH Fanta, *L'Imaginaire dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart : Approche d'une mythologie antillaise*, Paris, L'Harmattan, 1986.

---

25. *Ibid.*, p. 46.

26. *Ibid.*, p. 47.

# How the Slave Trade and the Shoah Gave Rise to a Musical Marvel

## An Interview with Jacques Schwarz-Bart<sup>1</sup>

WILLIAM F. S. MILES, Northeastern University of Boston

### Abstract

Four centuries of the trans-Atlantic slave trade bequeathed enduring legacies of pain and suffering from Africa to the Antilles, not to mention the Americas. Four years of the Holocaust (*Shoah*, in Hebrew) compressed millennia of persecutions of the Jewish people, with repercussions from Europe to the Middle East. The shockwaves of those two heinous epochs have fused in a most unexpected and artistically creative way, giving rise to the incomparable jazz composer and saxophonist Jacques Schwarz-Bart. In this interview with William Miles, the son of the 1959 Prix Goncourt laureate André Schwarz-Bart and the award-winning Guadeloupean novelist and playwright Simone Schwarz-Bart reflects on his life, inspirations and career.

*William Miles (WM) – Let's start at the beginning: where and when were you born?*

Jacques Schwarz-Bart (JS-B): I was born on 22 December 1962, in Guadeloupe, in Les Abîmes, at the Cécile clinic. In fact, I was born inanimate. I was immediately placed in an intensive care unit but they didn't know if I was going to survive. My first contact with life was not with humans. In my birth bed, my first contact was with music – the music of Christmas in the West Indies. It was music that welcomed me, that served as my first parent and guide. From there, I took an indirect path. First of all, I had a good school start. That is to say that I was two years ahead of my classmates. I graduated from high school at the age of sixteen, got my law degree at twenty, and then earned degrees in sociology and political science.

*WM – But elementary school? Your education as a child?*

JSB – For a long time during my childhood years, we went back and forth between Lausanne in Switzerland and Goyave in Guadeloupe. It was from the age of twelve and a half that our life was more stable, more established in Guadeloupe. And this until the age of 18.

*WM – Did your parents provide you with a religious education?*

JSB – It was my mother who wanted us to have a religious education. Given my father's background and profile, it was out of the question for us to have a Christian education. So, my

---

1. A French version of this interview will appear in *Historial. Le journal qui raconte l'histoire de la Caraïbe*, n° 8, February-March 2022.

brother and I received a Jewish one. We often went to celebrate Jewish holidays with friends of my father from the Jewish community in Lausanne.

*WM – It is curious, though, that your mother was responsible for your Jewish education and not your father. Your father was not only a Jew and a survivor of the Holocaust, but the author of The Last of the Just, a book that evokes eight centuries of continuity of a Jewish family up to the Holocaust.*

JSB – That’s just the point. After the war, my father – while remaining culturally Jewish – stopped practicing Judaism. He could not believe in a God who allowed the Holocaust to happen. He could not believe in the God of the Shoah.

*WM – So it was in Switzerland that you soaked up Jewish culture and religion?*

JSB – Yes, and Jewish music. In fact, West Indian music too, because in Switzerland we were very connected to both the West Indian and the Jewish community.

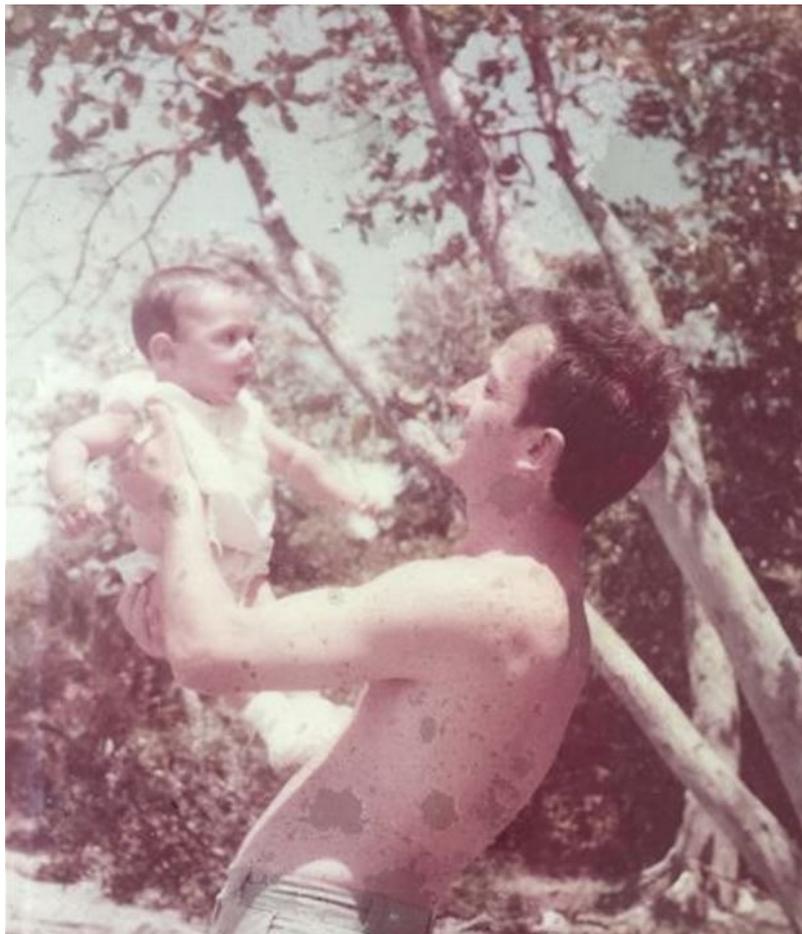


FIG. 1. André Schwarz-Bart with his young son Jacques. Private Collection.

WM – *What about your bar mitzvah?*

JSB – Unfortunately, I didn't have my bar mitzvah because we moved to Guadeloupe when I was twelve. So, I missed my bar mitzvah by a few months. At the time there was no rabbi in Guadeloupe.

WM – *When and under what circumstances did you first read *The Last of the Just*? How did it make you feel, and did you talk about it with your father?*

JSB – I read *The Last of the Just* when I was nine years old. It overwhelmed me. My father didn't communicate much with his children, and it gave me insight into the intensity, the weight, the history behind his silence. I understood that he was, and would forever be, in mourning. Later, when I was a young man, I served as his secretary and I took his dictation of several texts, some of which were a continuation of *The Last of the Just*. It was there that we began a real dialogue. We had a rich and full relationship between intellectuals, but we did not get along as father and son. It was only towards the end of his life that we bonded. I simply gave up on getting the paternal love that he just was incapable of providing. It was then that our relationship, artist to artist, took shape, and that we were able to part in peace.

WM – *Let's talk about the beginning of your professional career.*

JSB – After earning the baccalaureate at the Lycée Baimbridge in Guadeloupe, I studied law at the age of 16, at the University of the French Antilles in Fouilloles. At the age of eighteen, I left for Paris. After my law degree and master's degree at the University of Paris II, I studied sociology at the Sorbonne, and then political science at Sciences Po. After my degree, I did preparatory classes at the École Nationale d'Administration, where I had the best grades. This attracted the attention of the President of the General Council of Guadeloupe at the time, Dominique Larifla. He offered me a position as director of administration. As it was a position as an ENA alum in the French administrative hierarchy, this automatically put me several years ahead. This was a stroke of luck because I was able to change the course of my life three years later, while I still had enough energy and youth to take up an unlikely challenge. I was already wondering about the place of art and creation in my life and was eager to see if I could reconcile an administrative career with a life as an artist.

WM – *Why these doubts? Apart from the Christmas music at your birth, you have not mentioned music yet.*

JSB – Music has always been my main connection to the world. I started playing the Gwoka drum when I was four years old. I became an obsessive jazz fan from the age of six, and the walls of my room were covered with cassettes. I also played the guitar, thanks to which I was able to explore harmony and the rules of improvisation by ear. But it was in the summer of my 24th birthday that I met what would become my instrument. A friend let me try her tenor

sax. After half an hour, my fingers found their way to the notes, my lips found their way to the sound, and I began to play little *biguine* tunes. My friends didn't want to believe that I had just played my first notes, and invited me to play with their band the next day. That summer, I played several gigs a week. Before I took up my management position in Guadeloupe, I bought a saxophone. So I said to myself: I might as well accept this management position, save two years at ENA and see what happens afterwards.

*WM – And then?*

JSB – During my 'important' meetings, all spiffed up in suit and tie, I would have in mind the latest solo by Wayne Shorter or John Coltrane that I was trying to play. My passion for jazz and the saxophone gradually took over. The more I became disappointed in the human reality of the world of civil service, the more I embraced my vocation as a musician.

*WM – And how did you go from being a civil servant on the General Council of Guadeloupe to being a professor at the Berklee College of Music in Boston?*

JSB – In Guadeloupe, while practicing the saxophone as a self-taught musician, I started to compose. After two years, in order to have a little more time for myself, and to be able to decide on the next step in my life, I asked for a transfer to Paris. I had to decide what I wanted from the artistic path that would define my life.

*WM – What position were you given for the transfer?*

JSB – Assistant to a senator.

*WM – And behind this senator's assistant was in fact an accomplished musician?*

JSB – Let's say that my story was already well advanced. After two years on the saxophone, I started to play quite well. And in Paris I had the chance to meet two teachers from the Berklee music school, who were playing at the Caveau de la Huchette at the time. At my feet lay my saxophone case. I was clapping in the right places. So they understood that I knew music. Towards the end of their concert, one of the musicians invited me to join them for the last piece of the set. There was no one left in the audience. After it was over, they treated me like a professional: "When is your next tour? What records have you recorded?" I told them, "This is all strange to me – I've only just started playing. I don't know what it's like to be a 'professional'." They said, "Come to Berklee! That's where you belong, if you're really serious about music." That was the moment that really changed my path, precipitating my decision to become a musician for the rest of my life. I went to audition in Boston and was accepted with a half-year scholarship at the beginning in 1990 and, after a semester, a full scholarship.

*WM – With which important musicians on the Boston scene did you start playing?*

JSB – Danilo Perez, Bob Moses, Giovanni Hidalgo, Ron Savage, Anthony Wonsey, Darren Barrett, Aaron Goldberg, and many other musicians as well. That's how I was really part of the Boston scene at the time.

*WM – But you did not stay in Boston.*

JSB – By the end of seven years, I had already been around the Boston scene a bit. I was thinking that maybe elsewhere there were even more exciting things to do. So in 1997 I tried my luck in New York.

*WM – What was your experience in the 'Big Apple'?*

JSB – At the time there were a lot of jam sessions in New York. Today it's much more limited. Live music has shrunk a lot for all sorts of reasons. But in those years, we could play every night with very talented musicians. After a jam session in the Village, my friend Bruce Flowers, who was playing with Betty Carter at the time, invited me to go listen to Roy Hargrove and Chucho Valdés at the famous jazz club Bradley's. When Bruce saw me opening my saxophone case, he said, "You're crazy! Put your sax away right now! You're going to be blacklisted. You've only been here for two weeks – it's crazy, nobody's going to call you anymore." But I had an impulse that I couldn't repress, and I went on stage... I'm swarthy, mixed race, and at the time I had a great afro. Luckily for me, Chucho, who is from Cuba, thought I was a friend of Roy's – an African-American. And because I look like a mixed-race Cuban, Roy thought I was a friend of Chucho's! While Roy was playing his trumpet, I was analyzing the harmonic progression of the piece. At the end of his solo, he gave me a sign, and I played as if my life depended on it... At the end of the piece, which came in the last set of the evening, everyone took my telephone number. Two weeks later, I was on the road with Roy! From then on, I was able to build a career as a sideman, a 'luxury saxophonist', in many high-profile bands that helped create contemporary musical aesthetics, such as RH Factor, Michael d'Angelo, Meshell Ndegeocello, Erykah Badu and many others.

*WM – What about your own productions?*

JSB – After a number of tours with these giants, I had the increasingly powerful need to create my own music. This is something I had started to do a long time ago, since my first compositions date back to 1990 when I joined Berklee. Over time, my concept of Gwoka Jazz had evolved to the point where I was confident in my ability to turn it into a meaningful concept that would express everything I was, everything I had gained as a musician on the New York scene, and also everything I represented artistically as a West Indian. So I set out to deepen this connection between jazz and Afro-Caribbean music, especially during my

trend-setting period. A number of projects came out of this, such as *Soné Ka La*, *Abyss*, and *Jazz Racine Haïti*, which was about voodoo and jazz. I created the group Creole Spirits with pianist Omar Sosa, around sacred Haitian and Cuban music and jazz. I also recorded the Voodoo Jazz trio – which has not yet been released – with a Haitian priestess as the singer and a Haitian priest as the percussionist. Recently, I released *Soné Ka La 2 / Odyssey*, my tenth CD. I can hardly gauge how far I've come, but it's important to look back every now and then.<sup>2</sup>



FIG. 2: Jacques Schwarz-Bart. Photo Christian Ducasse.

WM – *Let's talk about your previous project, the fusion with Jewish music.*

JSB – My father died in 2006. I wanted to pay tribute to him through a record called *Hazzan*. In Hebrew, *hazzan* is the cantor, the one who sings the prayers in the synagogue, when we celebrate different holidays, or sometimes when we get together for a wedding, or pay tribute to someone who has passed away. There are always traditional liturgical songs that are actually sung prayers and it is the role of the *hazzan*, the cantor, to transform these prayers into songs. Many of these songs are actually very old; *Ya'ase Shalom* (May He Make Peace) is at least 3000 years old, and a more recent song like *Ma'oz Tsur* was created by the German rabbis 800 years ago during the Crusades.

---

2. More information on about Jacques Schwarz-Bart's musical projects can be found at [brotherjacques.com](http://brotherjacques.com).

WM – *Better known by the general public, there is also klezmer, right?*

JSB – Klezmer music is the secular music that was born in the ghettos of Eastern Europe and dates back to the last two centuries. Jewish liturgical music is much older than that. For me, it is mystical...

WM – *That's what inspired Hazzan? The tribute to your father?*

JSB – Yes. As an adult, my father, while remaining Jewish, became a man of the world. But he was brought up in the Jewish religion. When I wanted to pay tribute to him, I asked myself, "As a child, what was Jewish music to him?" I quickly concluded that Jewish music was all the songs he heard as a child in the synagogue, sung by his father on various religious holidays. These are the songs that I decided to include in *Hazzan*, which came out two years ago.

WM – *Where and when did you first hear these prayers and songs?*

JSB – Actually, it was in Switzerland, in my youth.

WM – *It's a well-known phenomenon that many survivors of the Shoah did not want to speak to their children about it. Did your father talk to you about it or was it only through his writings that he communicated?*

JSB – It was mainly through his writings, because my father didn't communicate much with his children. I think that the idea of having children after having survived the Shoah was in conflict with the fact of having lost all his family, all his people, all his culture. For him, the Jewish culture that disappeared during the Holocaust is not the same as the Jewish culture that survived the Holocaust. I think of the way he describes the *shtetl*, the Jewish ghetto – he describes a culture where the values of support, brotherhood, and also openness of soul did not necessarily survive the Shoah. He often found it difficult to recognize himself in post-war Jewish culture as found either in France, Israel or the United States. For my father, post-war Jewishness is often transmitted more by signposts of recognition, by rituals and community codes, than by an adherence to the values of *shtetl* culture as he knew it.

So he was in a state of permanent mourning, especially when some of his friends, who like him had survived the Holocaust, committed suicide. He felt more and more alone. He was quite fascinated by the book *The Last of the Mohicans*. It is a little bit from there that the idea of *The Last of the Just* came about. To feel like the last survivor in a lineage is a heavy thing, an extremely lonely experience. In this process of homage that he wanted to pay to those who had disappeared, there was a constant connection with death. This made it difficult for him to play the role of a father with young children who represented life.

WM – *But you as a child, you didn't understand that!*

JSB – As a child I resented him for not being present in my life as a father, or not as present as I needed him to be. Often he was physically present but actually absent, disconnected from us. It was only when I became an artist myself that we were able to communicate. It was not a father-to-son dialogue, but an artist-to-artist dialogue. I was then able to understand what had happened and the reason for his absence. I think he didn't want to share with us his state of permanent mourning, which was a kind of mental pathology. He was aware of the toxic effects, and certainly of the deleterious effects it could have on our personal image and on our ability to develop harmoniously. And as he saw my mother so devoted to giving us values in life, I think he didn't want to interfere with this message.

*WM – You mentioned Israel as one of the communities where he no longer found himself as a Jew. Did he talk to you about it? Did he follow its politics?*

JSB – Yes, he was very devoted to the idea of a Jewish nation and therefore very attached to the existence of Israel. He traveled there quite regularly. He had several friends there. Myself and my brother, with our mother, we went there with him. During the Six Day War in 1967, he went there as a volunteer. But he came back very, very worried. Israel had annexed the occupied territories and he thought it was a mistake. For him, it could jeopardize not only Israel's long-term security but also the philosophical integrity of this nation. He thought that it would put Israel in an impossible position to defend in the long term. I think that what we have seen over the last thirty, forty years has given a prophetic character to his first impressions from that experience. He came back from his voluntary service sick physically sick, from what he had just seen as a result of the annexation of the West Bank and Gaza. He was following all this closely, and found it difficult to identify with the Israeli culture of the time.

*WM – On the subject of identity, in the 1980s, and especially in relation to the politics we've just mentioned, there were incidents and writings that targeted the Jewish community in Martinique. There were, for instance, the Dieudonné and Raphael Confiant cases. Did you follow them?*

JSB – I didn't follow them in detail, but I know that it made my father sick to see how anti-Semitism has become commonplace in Martinique and Guadeloupe (although more so in Martinique than in Guadeloupe). Especially because of Confiant and the people who followed him, and of course Dieudonné, who is quite popular among quite a few West Indians. It was shocking for him. My father always felt at ease with the West Indians, but he had a relationship of mistrust with a certain number of intellectuals, while at the same time feeling completely West Indian. It was difficult, not knowing if he was dealing with people who, behind his back, spoke of him as "the Jew", while smiling at him in person. I remember the discussions that followed the publication of *La Mulâtresse Solitude*. Some questioned his legitimacy in writing about the Black question, since he was a Jew. Then there was what

happened with Dieudonné and Confiant. All these rebuffs came in the wake of another polemic which had put him at odds with part of his own community in France... After the publication of *The Last of the Just*, he was accused by many 'pundits', including in the Jewish community, of plagiarism. Since he had no formal education, no one wanted to believe that he, a former laborer, was capable of creating such a work.

WM – *How did he cope with that?*

JSB – That's what brought us to Guadeloupe, then to Switzerland, and then in-between. So he already had one foot out of the world at the time. With the cold shower he received from certain West Indian intellectuals following the publication of *La Mulâtresse Solitude*, he put both feet outside the world! All this was expressed through silence. He stopped publishing. I think that after having been burned from both sides, he continued to write, but only for himself. Maybe he hoped that his manuscripts would be published after his death, so that he wouldn't have to discuss them while he was alive. Neither in his West Indian community nor in the Jewish community...

This silence was a way to remain faithful to his original values, to maintain both his personal dignity and his intellectual integrity. A way to avoid howling with the wolves and submitting to the fads of a particular moment in time. I also believe that there is something constant in the very theme of *The Last of the Just*. This vision of the vastness of time. I won't say timelessness, since it doesn't really exist – we exist in space-time – but this awareness of a long view of time. My father never wanted to be a slave to time. I think that's something I completely inherited from him. I don't try to create my music for my contemporaries. Of course, I always hope that people will appreciate my music, but I create for a timeless vision of artistic greatness.

WM – *Regarding this 'vastness of time'... After thirty years in the United States, you have an intimate experience in this country. As a French-Caribbean Jew living in America – and especially in this historical period of Black Lives Matter – what are your observations?*

JSB – What strikes me is the persistence of many of the original sins of the American nation. Discrimination, racialization, the importance of Christianity and religious beliefs in public life. Federalism and this mistrust of the central government. This spirit of rejection of government policies and social actions that could greatly improve the living conditions of so many people (especially among people who complain about government). There persists what I would call obscurantism, both in terms of race and social values. It creates a gulf between those progressives who are willing to adopt cosmopolitan values and others who are still buried in 18<sup>th</sup> century values, with the Puritans and slaveholders.

What is so terrible is that, despite the fact that the majority has clearly indicated its progressive leanings, the system of electors means that the minority can dictate its law to the majority, or appoint judges to the Supreme Court who impose dogmas rejected by the

vast majority of the population. It is quite terrible that what claims to be the most democratic nation in the world should be enslaved by its obscurantist minority at a time when we are facing challenges of a scientific nature. Challenges that require a factual apprehension of things, not pulled out of the Bible. We need to face the pandemic. We need to face global warming. We need to ally ourselves with the rest of the world powers in order to create a common front on these two issues, matters of life and death. But there is still a mythology from the depths of the cave that haunts us and is an active force in the political decision-making process.

Will these obscurantist forces manage in the long term to stymie the advance of progressive values in this country? It's a legitimate question. At the same time, if demographics transform Southern states such as Georgia into democratic bastions, the electoral system will render conservative Republicanism completely obsolete. I believe we are at a crossroads. Trump and Trumpism were final salvos of this movement from an olden time. I hope that with this Biden administration, we have entered the modern era.



FIG. 3: Jacques Schwarz-Bart with his mother Simone.  
Private Collection.

*WM – How do you identify yourself at this stage of life and history?*

JSB – On the one hand, I have a great deal of gratitude for my cultures of origin. The Afro-Caribbean culture. The Jewish culture. On the other hand, I have acquired a healthy distance, I would say, from the very notion of identity. What matters to me above all as an artist, but also as a human being, is forging my own values. To be a free man with a critical spirit. Anyone who identifies completely with one identity, or with several particular identities, necessarily has difficulty distancing himself from what he has learned and inherited. For me,

the most important thing at this stage of my life is to *unlearn*. To rebuild. To be able to look at another person not because he or she belongs to the same community as I do, but with respect to their human values of integrity, of intelligence, of wisdom. Their ability to criticize and self-criticize. Their sense of humor eventually. These are things that I privilege above signs of communal belonging.

*WM – Let's conclude with your son, Ezra. He was born in the United States and goes to an American school. What do you hope for in terms of his identity?*

JSB – I just wish him to be a free man. If he decides that his true identity is to be Colombian, then I wish him well in becoming Colombian. If he wishes to go back to the West Indies and become Guadeloupean, I'll be very happy. If he identifies more with French culture, that's fine too. But if I had to express a personal wish, it would be that he have the capacity to transcend this question of identity. On the one hand, to appreciate all that he has received but then go beyond it in order to be part of a new humanity. A humanity oriented towards knowledge and solidarity, one emphasizing more what brings us closer together rather than what separates us.

*WM – What about the legacy of your father André Schwarz-Bart for your son Ezra?*

JSB – My father's legacy is just that – enlightened universalism.

# ***Ti Jean L'Horizon* à l'âge des mangas**

## **Entretien avec Roland Monpierre**

KATHLEEN GYSSELS, Université d'Anvers

ODILE HAMOT, Université des Antilles

### **Résumé**

Roland Monpierre est un artiste guadeloupéen aux multiples casquettes : auteur de bandes dessinées, il est également illustrateur et scénariste. À l'occasion de la publication prochaine de son adaptation en bande dessinée de *Ti Jean L'Horizon*, le second roman de Simone Schwarz-Bart, il s'est entretenu avec Kathleen Gyssels et Odile Hamot sur les circonstances, les conditions et les enjeux de sa démarche artistique. Que les romans schwarz-bartiens se prêtent à l'adaptation est indéniable : *La Mulâtresse Solitude* a déjà fait l'objet d'une version en bande dessinée, réalisée par l'Unesco en 2015 dans une série consacrée aux grandes figures de l'Afrique ; *Le Dernier des Justes* a failli se voir réédité dans une version allégée, illustrée par des dessins de Marc Chagall, et ce n'est que justice que *Ti Jean* trouve en la personne de Roland Monpierre, un artiste susceptible de magnifier, dans un autre genre et avec d'autres moyens, le caractère éminemment visuel de l'écriture de Simone.

Après plusieurs albums tirés des meilleurs auteurs antillais, parmi lesquels Joseph Zobel, ou mettant en lumière des figures oubliées du patrimoine culturel guadeloupéen, telles que le Chevalier de Saint-Georges, ou s'attachant à des grands noms de la culture caribéenne, à l'instar de Bob Marley, Roland Monpierre s'est consacré avec bonheur à cette magnifique odyssée fondée sur le conte antillais et la figure folklorique de Ti Jean. La bande dessinée vient ainsi donner un second souffle au roman de 1979 et toucher un public différent, sans doute bien plus lecteur de mangas que de romans et méconnaissant peut-être même les grandes œuvres de la littérature caribéenne.

*Kathleen Gyssels et Odile Hamot (KG et OH) – Roland Monpierre, nous sommes très heureuses de discuter avec vous de la toute récente adaptation en bande dessinée que vous offrez au public du célèbre roman de Simone Schwarz-Bart, Ti Jean L'Horizon. Pouvez-vous nous dire quelques mots de la genèse de ce projet ?*

Roland Monpierre (RM) – C'était une proposition de Simone, qui connaissait mon travail et m'a laissé une liberté totale pour faire cette adaptation. J'en étais très heureux parce que je connaissais ce roman, je l'avais lu à sa sortie dans les années 1980. La surprise a été, en le relisant, de découvrir tout ce que moi-même j'avais appris sur les Antilles, avec la maturité que l'on peut avoir vingt ans plus tard, qui me rend bien meilleur adaptateur que je ne l'aurais été à l'époque. D'un seul coup, je n'y ai plus seulement vu un roman fantastique, tant la thématique recouvrait beaucoup de choses à travers ce qu'on peut appeler le « nouveau conte antillais » que Simone Schwarz-Bart a contribué à créer. On y retrouve un héros tout à fait extraordinaire qui parcourt une sorte d'odyssée sur l'itinéraire du commerce triangulaire. C'est comme cela que, pour moi, les choses se sont faites. Ensuite, le hasard a fait que j'ai

commencé à travailler sur cette bande dessinée en 2017, au moment où la Guadeloupe a connu deux cyclones. Je me suis retrouvé littéralement bloqué ici, sans réseaux. Je me suis dit que c'était le moment ou jamais de travailler sur la bande dessinée. C'est intéressant parce que comme c'est une espèce de catastrophe mondiale qui est présentée dans le roman, je suppose que le fait de finir en pleine pandémie ou en situation sociale extrême<sup>1</sup> est aussi quelque chose qui donne à cette bande dessinée un accent fantastique.

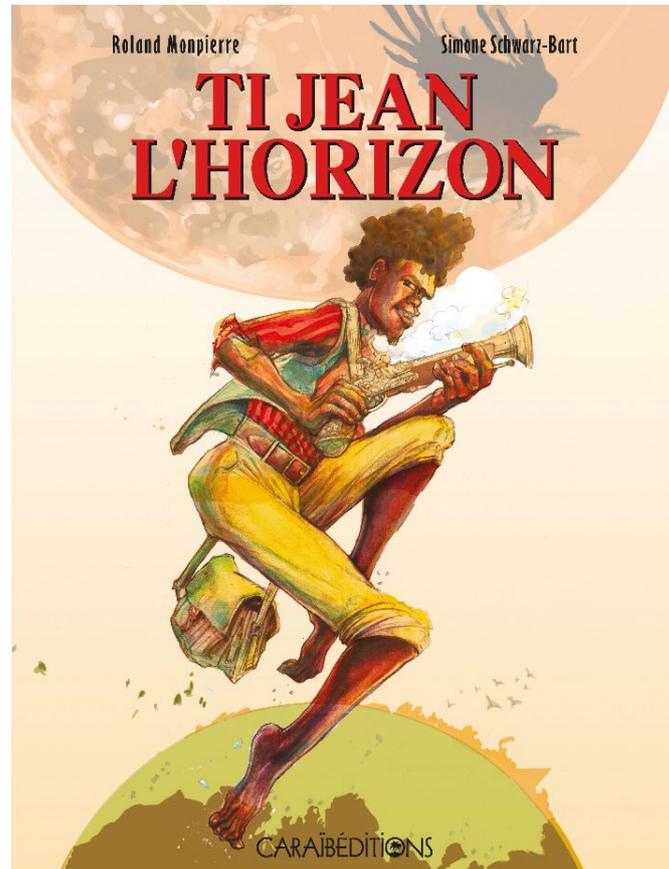


FIG. 1. Couverture de Roland Monpierre et Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'Horizon*, Le Lamentin (Martinique), Caraïbéditions, 2022.

*KG et OH - Comment s'est fait le choix de ce roman en particulier ?*

RM – Ce n'est pas moi qui ai fait le choix du roman ; c'est Simone qui est venue me proposer *Ti Jean L'Horizon*. J'ai accepté parce que je connaissais le roman ; je l'avais lu et relu. Je m'y suis retrouvé et je dirais même quelque part que je me suis identifié au personnage. Car l'histoire de cet homme qui retourne vers son passé pour mieux aller vers le futur, pour mieux se connaître, c'est en fait aussi moi-même revenu en 2016 définitivement en Guadeloupe. En fait, je pense que j'étais quelque part l'homme idéal pour dessiner ce roman, parce que nous

---

1. Au moment où a été réalisé cet entretien, le 21 novembre 2021, la Guadeloupe traversait une grave crise sociale, marquée par de nombreux blocages, des pillages et des incendies.

ne sommes pas trente mille auteurs-dessinateurs en Guadeloupe. Moi qui suis auteur, qui parle de culture noire, de culture antillaise et de culture caraïbe et dont les premières BD étaient fantastiques parce que j'ai commencé adolescent, et qui ai toujours été un peu attiré par ce genre-là.

Les choix qui ont été faits sont des choix d'adaptation. Au départ, je me suis dit que c'était le récit qui comptait et donc quand je lisais, quand j'attaquais un chapitre, il ne fallait pas que j'oublie quel était le but de Simone. Ce qu'elle avait voulu raconter, et comment moi je pouvais aussi m'y inscrire. Petit à petit, je me suis rendu compte qu'il n'y avait pas grand-chose que je pouvais enlever. Sinon, certains éléments auraient pu complexifier la compréhension, parce que le lecteur de BD ne lit pas comme un lecteur de romans où l'auteur propose à son public un récit où, par son imagination, il visualise des paysages ou des visages. Moi, comme je dessine, je fais un choix subjectif, j'impose quelque chose à celui qui lit et c'est à moi de m'imposer de façon suffisamment maligne de sorte que la position, le parti pris ne soient pas trop imposants, afin que le dessin ne tue pas la poésie du texte. C'est dans cet espace-là que se trouvent mes choix. J'ai fait passer le pur plaisir artistique après la chose la plus importante ; la compréhension, pour le lecteur, du parcours du héros.

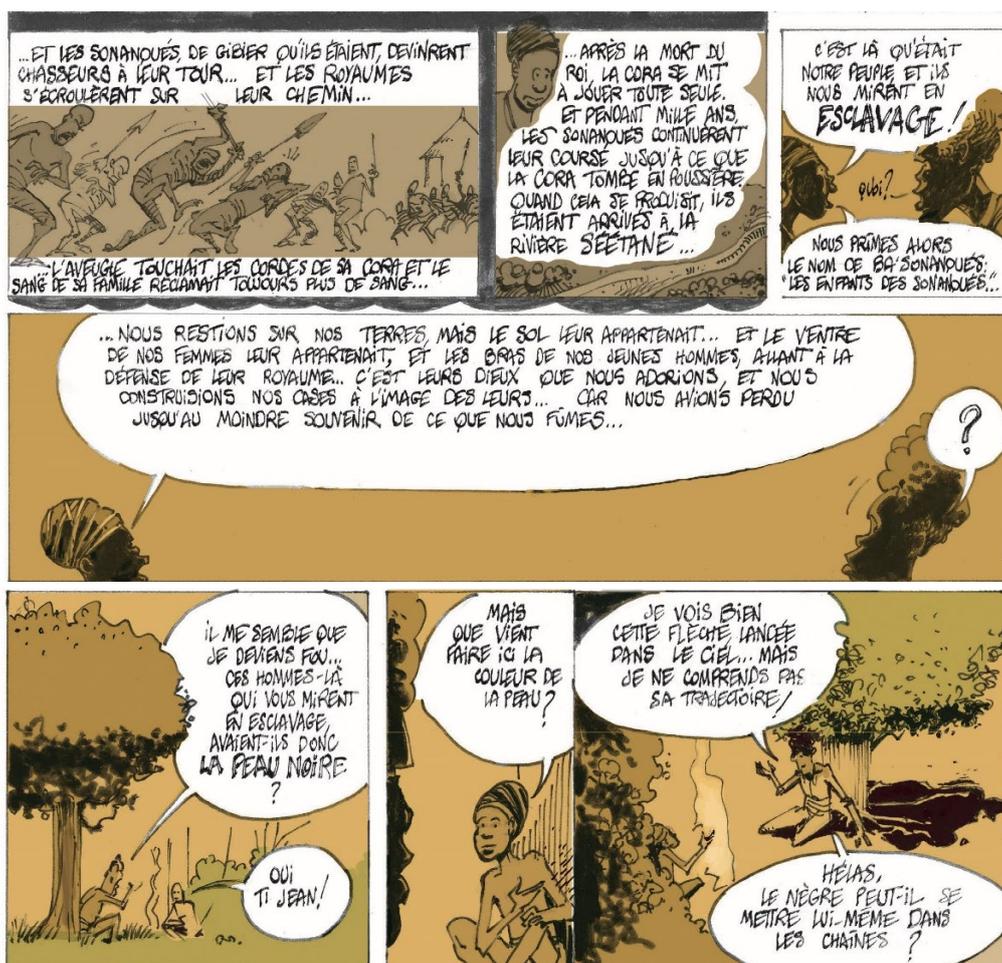


Fig. 2. Roland Monpierre et Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'Horizon*, Le Lamentin (Martinique), Caraïbéditions, 2022, p. 77-78.

KG et OH – Quels choix ont-ils été faits à l'intérieur de l'ouvrage ? En vertu de quels critères ?

RM – C'est Ti Jean qui m'a guidé. Quand il va en Afrique et que, par exemple, il est interpellé par l'esclavage ; il se demande ce qu'est l'esclavage en Afrique non coloniale lors de son voyage dans le temps. C'est important de le mentionner, car il faut le différencier de l'esclavage occidental, beaucoup plus récent et qui avait d'autres raisons d'être. L'histoire m'amène donc à raconter cela, ce qui est extraordinaire. Simone me donne les armes pour pouvoir défendre cette idée-là. Cela fait partie des choses que j'ai voulu conserver (voir Fig. 2).

Pour ce qui est du dessin, je ne vais pas m'attarder sur certains éléments qui vont me faire perdre des cases et des cases pour peu de raisons. Je vais plutôt m'intéresser à l'efficacité, au propos principal, quitte à adoucir certaines choses. Il y a des scènes extraordinairement fantastiques que j'ai complètement voulu neutraliser pour qu'on n'oublie pas l'essentiel. Par exemple, quand Ti Jean va rencontrer son grand-père pour la première fois, il y a des personnages fantastiques autour de lui que j'ai essayé d'intégrer (voir Fig. 3). On les voit, ils sont là, mais je n'ai pas insisté sur ce côté fantastique comme j'aurais pu le faire parce que l'intérêt, c'était la rencontre entre Ti Jean et son grand-père.

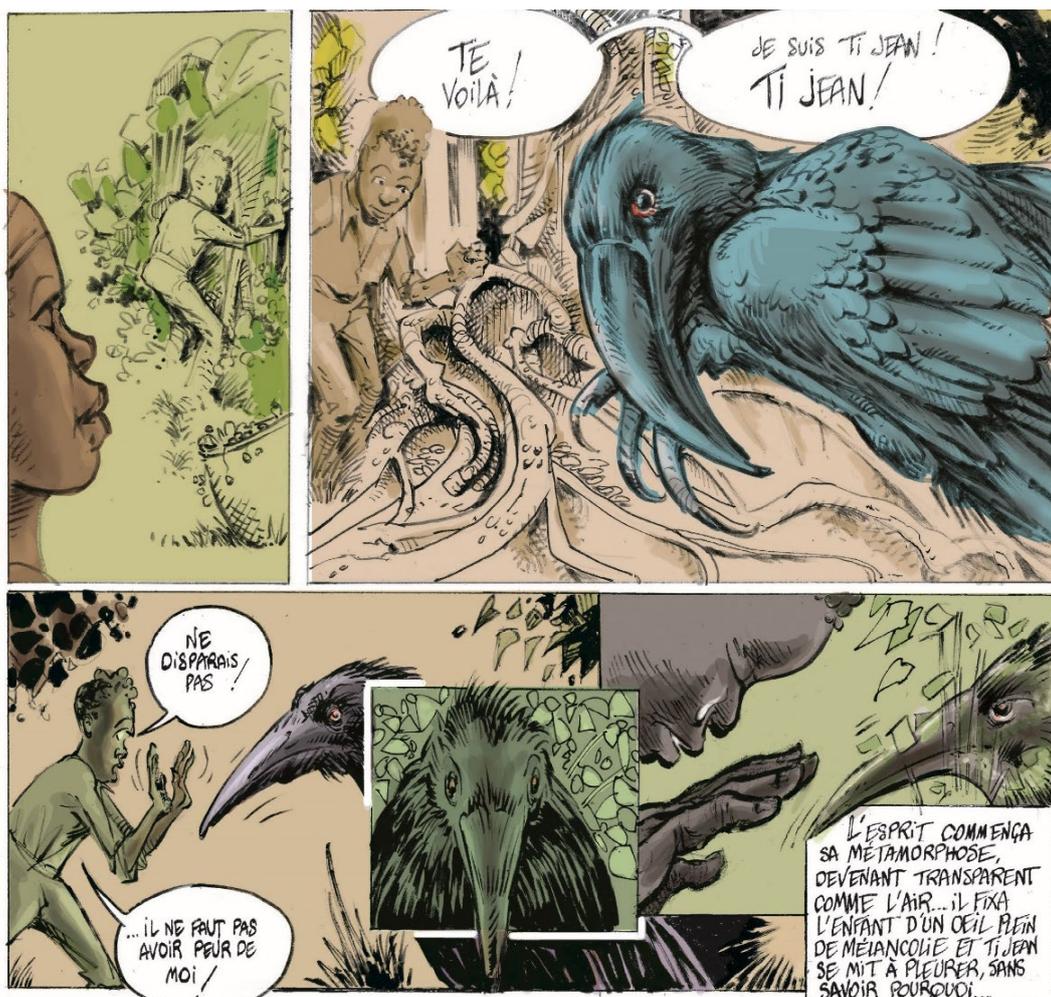


FIG. 3. Roland Monpierre et Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'Horizon*, Le Lamentin (Martinique), Caraïbéditions, 2022, p. 27-28.

KG et OH – Quelle démarche artistique avez-vous mise en œuvre ? Comment avez-vous pensé votre travail ?

RM – Ma démarche artistique a été une surprise pour moi-même, parce que dès le départ, je me suis dit que j'étais au service de ce roman dans lequel la romancière s'amuse de cette écriture. Et mon langage à moi ne devait pas surpasser l'écriture première, mais l'accompagner. Et généralement quand on fait cela, quand on se met humblement devant l'œuvre, notre univers d'auteur revient au bout d'un moment. Il ressort, il réapparaît.

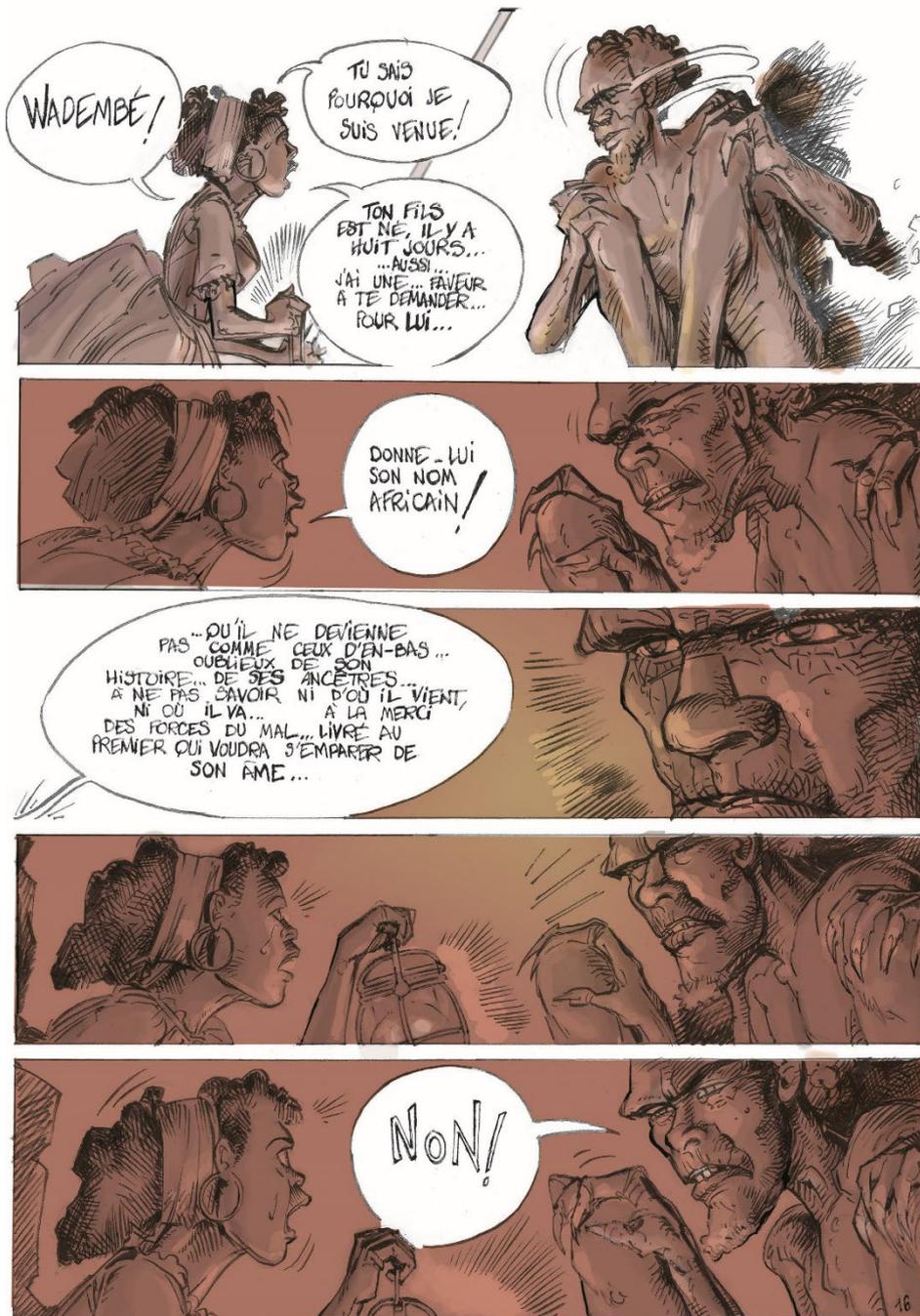


FIG. 4. Roland Monpierre et Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'Horizon*, Le Lamentin (Martinique), Caraïbéditions, 2022, p. 18.

D'un seul coup, je me suis retrouvé complètement dans l'histoire, complètement moi-même, complètement avec Ti Jean, l'accompagnant partout, essayant de montrer les rencontres extraordinaires qu'il fait, les passages qui lui permettent d'aller d'un lieu à l'autre – puisqu'il y a plusieurs univers qui se présentent à lui. À chaque fois, la meilleure façon d'amener le lecteur c'était que moi-même, je suive le personnage et que je suive la logique d'aller quelque part, d'aller précisément vers la Guadeloupe finalement, vers une Guadeloupe que nous présente Simone et que nous chérissons.

On a vraiment besoin de croire cela, de retrouver cela. C'est incroyable. La bande dessinée tombe à point nommé. Encore une fois, je pense que d'avoir vraiment laissé le récit prendre le pas, d'avoir adouci mes possibilités de dessinateur pour laisser passer le sens, a permis d'en faire un livre meilleur, peut-être même plus adapté que jamais à la réalité qui nous entoure.

*KG et OH – Avez-vous rencontré des obstacles ? Et comment les avez-vous surmontés ?*

RM – Je n'ai pas rencontré d'obstacle particulier, sinon moi-même. C'est moi qui me suis dit, dans certains cas, que ça n'allait pas. Il y a eu plusieurs étapes, plusieurs moments dans cette écriture. Il a fallu notamment que je m'interrompe pour travailler sur un autre projet. Et quand j'y suis revenu, je me suis rendu compte que c'était bien ce que j'avais fait, que c'était bien la voie que je voulais. Les choses se sont donc plutôt bien passées.

Le problème du fantastique, c'est qu'il vous encourage à aller très loin. Il stimule l'imagination et pousse le dessinateur à des plaisirs un peu coupables. Et là, dans le cas présent, ce n'était pas bon, il fallait vraiment rester simple et que le fantastique vienne des choses ordinaires.

*KG et OH – Comment concevez-vous en termes d'enjeux ou de contraintes artistiques le passage du roman à la bande dessinée (au niveau des descriptions de lieux, de personnages, des dialogues, de la structure...)?*

RM – Pour moi, il n'y a pas eu de contrainte particulière parce que l'écriture de Simone est très cinématographique. Il y a des auteurs avec lesquels c'est beaucoup plus compliqué, que ce soit au niveau de leur chapitrage ou de la façon dont ils décrivent les choses, mais là, cela n'a pas du tout été le cas.

Par moments, il a fallu quand même que j'aie cherché dans le texte : Simone a une façon très intéressante de présenter les choses, qui consiste à ne pas tout donner tout de suite, il faut aller chercher dans le livre les descriptions au fur et à mesure que les personnages se présentent. Eux-mêmes ont une certaine pudeur et se présentent à vous de chapitre en chapitre. Il faut aller chercher tout ça pour pouvoir, par la suite, avoir le tableau complet. Mais c'est aussi un plaisir de la lecture, de pouvoir restituer avec malice tout en respectant le mouvement proposé.

*KG et OH – Parlons un peu de votre dessin. Avez-vous dû adapter votre manière personnelle au roman ou bien avez-vous laissé libre cours à votre façon habituelle de dessiner ?*

RM – D’abord, Madame Schwarz-Bart m’a laissé une entière liberté d’adapter le roman comme je l’entendais et comme je n’ai eu vraiment aucun problème d’adaptation, parce que j’ai suivi quasiment le livre de A à Z ( je n’ai pas fait de grands changements – en tout et pour tout, il y a peut-être deux bulles que j’ai « inventées » mais qui en fait ramènent systématiquement à l’organisation et au texte de Simone) ; le dessin a suivi la même voie. Je suis un dessinateur de BD un peu particulier car je suis un conteur-dessinateur. Le dessin est important mais c’est toujours parce qu’il y a un récit. Et aucun de mes albums, enfin je crois, n’est dessiné de la même façon. Je dessine en fonction de ce que je ressens par rapport aux histoires que je raconte. Et, en l’occurrence, là, étant complètement libre, je me suis permis de chercher une certaine rigueur – c’est difficile à dire parce qu’ au départ je m’étais complètement plié au texte même, moi-même, mais le dessin aussi puisqu’il s’agit d’un média qui doit transcrire un autre média. Je n’avais pas l’intention de faire des éclats de virtuosité. J’ai juste voulu suivre le récit et le récit m’a mené très loin. Et du coup, le dessin a suivi.

J’ai eu la chance enfin de voir un album imprimé et il ressemble bien à ce que je voulais. C’est-à-dire que j’ai l’impression d’avoir fait quelque chose d’original, c’était pour moi la chose la plus importante, et puis de m’y retrouver, de trouver quelque chose que moi-même j’aurais eu plaisir à lire, même si ce n’était pas moi qui l’avais dessiné. Mon exigence par rapport au dessin est la lisibilité du récit. Le dessin est vraiment au service de l’écriture et moi-même j’ai été au service de l’écriture de Simone. Vous voyez, cela fait beaucoup de services (*rires*).

Et de tout cela apparemment, quelque chose est sorti et je suis moi-même réapparu en tant qu’auteur, même si je m’étais humblement placé sous la direction de Madame Schwarz-Bart. Il me faudrait un peu plus de temps pour être plus critique ou dire plus de choses là-dessus. C’est un album qui vient juste d’être fait, mais j’ai vraiment l’impression que je me suis à la fois laissé aller et que j’ai créé quelque chose de particulier, quelque chose que je n’avais jamais dessiné auparavant. Et surtout, je voulais que le dessin n’étouffe jamais le récit, donc je me suis dit on ne va pas faire œuvre extraordinaire même si c’est un récit fantastique. On va en rester à une dimension humaine et réaliste et laisser le récit faire son chemin.

*KG – On vit l’âge d’or du manga et lorsque j’ai découvert vos planches, j’ai tout de suite pensé aux mangas. Ai-je tort ?*

RM – Votre remarque sur les mangas est une surprise pour moi... Je suis plutôt intéressé par ceux d’Otomo et Taniguchi qui sont des auteurs très inspirés par la bande dessinée européenne. Sinon, en général, le manga s’est beaucoup inspiré du Comics américain... et parfois, par jeu peut-être, je me suis senti proche, avec *Ti Jean*, du récit de super-héros. Mais de façon tout à fait occasionnelle.

OH – *Vous offrez donc un « Ti Jean L’Horizon à l’heure des mangas » ?*

RM – Oui, cela ne signifie pas qu’il y ait un lien direct entre cet album et les mangas, mais qu’à notre époque où ils font les plus grosses ventes, on peut encore produire de la belle bande dessinée « franco-belge »...

KG et OH – *On devine assez aisément le public visé...*

RM – Le public visé, c’est les jeunes, c’est le public qui lit des bandes dessinées principalement. Ce sont ceux qui ont du mal, dit-on, à lire, mais cela reste à prouver. Ce sont ceux que Simone avait envie de toucher à nouveau, cette génération-là à qui elle avait envie de dire : « Il y a ce livre qui a été fait il y a tant de temps, est-ce que vous pensez qu’il peut encore vous intéresser ? »

Moi, je pense que oui. Personnellement il m’intéresse et je pense qu’il peut intéresser mes enfants. Je crois qu’il peut intéresser tous les publics. D’autant plus que là, pour une fois, on parle à ces jeunes de leur pays. Je sais qu’ils aiment les mangas parce qu’ils ont ce côté populaire, fantastique. C’est ce que j’ai voulu retrouver dans la BD que j’ai faite, le côté populaire, le côté fantastique, le côté Guadeloupe. Pour leur dire : « On est aux Antilles, les gars, ça vous concerne à cent pour cent ».

KG et OH – *Comment s’est passée la collaboration avec Simone Schwarz-Bart ? Avez-vous eu des consignes spécifiques ?*

RM – La collaboration avec Simone a été idéale parce qu’elle m’a laissé toute liberté de manœuvre. Quand je l’ai vue, c’était comme si je la connaissais déjà. Quand nous parlons, nous parlons des mêmes choses ; nous sommes d’accord d’un point de vue général et c’est un grand plaisir. Vous savez, c’est une amitié artistique. Il n’y a rien de plus beau que cela.

Quand j’ai montré mes premières planches à Simone et qu’elle était contente, je me suis dit qu’il n’y avait pas de plus belle décoration. C’était un moment fabuleux parce que cela aurait été terrible si cela lui avait déplu. Et là j’ai été récompensé, mais je le sentais parce que j’ai vraiment été sensible à ce qu’elle voulait dire et je le ressentais aussi.

KG et OH – *Comment situez-vous votre œuvre par rapport au roman ?*

RM – Je dirai qu’elle a son importance, même si dans l’ordre des choses, j’insisterai toujours sur le fait qu’elle est née du roman... et a été pensée dans ce respect-là. Il y a beaucoup de passages qui sont des textes directement issus du roman. J’ai fait très peu, peut-être une ou deux modifications par rapport au récit, quelques bulles où j’ai un peu concentré, mais il y a des bulles entières qui sont issues du texte de Simone parce que c’est écrit parfaitement. Cependant, il y a des choses qui sont très dures à illustrer, comme par exemple les moments où on vous raconte les sentiments de l’un des personnages représentés. Dans une bande

dessinée, c'est mieux de l'écrire et de laisser ensuite le personnage s'exprimer. On gagne du temps, on gagne en simplicité, on gagne en compréhension et on va à l'essentiel : raconter l'histoire. C'est le roman qui va guider, qui va tout mettre en place. La bande dessinée n'est là que pour suivre cela, montrer un peu plus encore le roman et lui être fidèle.

*KG et OH – Avez-vous d'autres projets d'adaptation des romans d'André et de Simone Schwarz-Bart ?*

RM – Alors, pour l'instant, il n'y a pas d'autres projets. D'une part, le livre, au moment où nous parlons, n'est pas encore sorti. Il vient d'être imprimé, en retard, à cause de tous les problèmes qu'il y a eu récemment. D'autre part, nous avons déjà autour de cela pas mal de choses prévues et qui ne sont pas encore faites, donc je ne veux pas m'avancer sur une autre production pour l'instant. En tout cas, ce serait un honneur pour moi. Si un jour nous avons cette discussion avec Simone, je serai l'homme le plus heureux du monde. Mais cela va dépendre d'elle, de si, au bout du compte, elle est contente – parce que là, au moment où je vous parle, nous n'avons pas encore vu l'album imprimé. En tout cas, ce serait avec grand plaisir parce qu'on s'est découvert une grande complicité.

Et le plus drôle, c'est qu'on ne s'est pas beaucoup vus, la complicité est passée à travers l'art. Et c'est la plus belle des choses. Vous n'avez pas besoin de parler beaucoup, vous lisez et vous dites : « Ah, ça, c'est quelque chose que j'aurais pu écrire ou quelque chose que j'aurais pu ressentir ou que je ressens aujourd'hui encore et qui me touche ». Il n'y a pas besoin, pour un homme, d'être à la place d'une femme. L'art nous permet ces retrouvailles artistiques et à la toute fin de l'histoire, ce qui compte, c'est ce que nous voulons pour la Guadeloupe. Comment on la voit avancer ? Que pouvons-nous proposer ? À quelle hauteur pouvons-nous mettre les enjeux ? Et finalement, allons jusqu'au ciel, c'est un peu cela que je dirais.

Si quelque chose d'autre se faisait, ce serait pour aller encore un peu plus loin. Je serais peut-être encore meilleur dessinateur et adaptateur. Mais déjà, je me contente de cela. C'est un cadeau magnifique pour un auteur : un investissement total que je ne regrette absolument pas. Ce livre, j'y crois beaucoup parce qu'il m'a permis de vérifier certaines choses que j'ai toujours voulu faire. Et pourquoi est-ce que je prendrais une vie supplémentaire pour écrire comme Simone, alors qu'elle est là, qu'elle fait ce qu'elle fait ? Joignons nos deux vies, assemblons nos compétences pour multiplier les possibilités, aboutissant à ce beau travail. En tout cas, c'est ce que je fais, et j'espère que les lecteurs penseront que c'est un peu le but.

*Que Roland Monpierre soit chaleureusement remercié de s'être si volontiers prêté au jeu de l'entretien. Bien d'autres questions auraient pu lui être posées, mais il convenait de ne pas trop déflorer l'album à paraître. Puisse-t-il, à l'égal du roman, trouver son chemin parmi les lecteurs jeunes et moins jeunes, à la Guadeloupe et ailleurs.*

### **Bibliographie de Roland Monpierre**

- Repas antillais*, Éditions Futuropolis, Collection Maracas, 1984.  
*Le Diable blanc*, Éditions Futuropolis, Collection X, 1985.  
*Anita Comix*, album collectif, Éditions Arcantère, 1986.  
*Reggae Rebel*, Éditions Caribéennes, 1988.  
*Foufou*, magazine BD pour enfants, 1994.  
*Maxou*, magazine mensuel BD pour enfants, 1995.  
*Bob Marley en BD*, Éditions EiseMusic, 2001.  
*Les Rêves de Paris*, Éditions Tartamudo, 2005.  
*La Légende des Wailers*, Albin Michel Bandes Dessinées, 2006.  
*La Légende du Lion*, Éditions Glénat, 2008.  
*La légion Saint-Georges*, Caraibéditions, 2010.  
*Monsieur Georges* (adaptation du récit d'Alexandre Dumas), Éditions Dagan, 2014.  
*Diab'là* (adaptation du roman de Joseph Zobel), Éditions Nel, 2015.  
*Reggae Rebel* (réédition en français et en anglais), Roots Editions, 2018.  
*Le Gouverneur des dés*, Caraibéditions, 2019.  
*Ti Jean L'Horizon* (adaptation du roman de Simone Schwarz-Bart), Caraibéditions, 2022.

# ***Ti Jean L'Horizon* : une approche écocritique et décoloniale de l'anthropocène guadeloupéen**

MARIE-JOSE NZENGOU-TAYO, University of the West Indies

## **Résumé**

Lors de sa parution en 1979, le second roman de Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'Horizon*, a été célébré par la critique et considéré comme une extension aux Antilles françaises de l'héritage indigéniste des écrivains haïtiens Jacques Roumain et Jacques Stephen Alexis. L'auteure a également été associée à Maryse Condé et les deux auteures guadeloupéennes ont été perçues comme remettant en question le mythe du retour à l'Afrique si cher au mouvement de la Négritude. Enfin, lorsque le mouvement de la créolité s'est manifesté vers la fin des années 1980, les romans de Schwarz-Bart ont été considérés comme ses précurseurs.

Aujourd'hui, la question se pose de savoir si *Ti Jean L'Horizon* est encore pertinent pour le lecteur antillais. Ne pourrait-on pas approcher le roman sous un nouvel angle et en tirer de nouvelles significations ? Cet article se propose d'en examiner quelques-unes, examinant l'odyssée de Ti Jean du point de vue de l'écocritique postcoloniale et d'une lecture décoloniale de l'histoire guadeloupéenne. En effet, s'il a su résister au passage du temps et s'il fait encore sens, c'est que la quête de Ti Jean aborde aussi les enjeux environnementaux suite au passé esclavagiste et aux changements idéologiques de la région. En cela, le roman se révèle précurseur des récents appels à préserver les paysages et biotopes insulaires, à lutter contre le dérèglement climatique aux Antilles.

Quarante-deux ans après sa parution le roman *Ti Jean L'Horizon* de Simone Schwarz-Bart<sup>1</sup>, a-t-il encore quelque chose à nous dire ou nous apprendre ? Telle est la question que nous sommes amenés à nous poser surtout après l'article de Christiane Ndiaye « Simone Schwarz-Bart : quel intérêt ? Classer l'inclassable »<sup>2</sup> qui relève les divergences et contradictions de la critique à l'égard de l'auteure. Il faut noter le long silence de cette dernière après la parution de ce roman et son apparent désintérêt pour la fiction : elle s'oriente brièvement vers le théâtre avec *Ton beau capitaine* en 1987, puis vers la rédaction en collaboration avec André Schwarz-Bart d'une encyclopédie en six volumes, *Hommage à la femme noire*, parue en 1989. Elle revient à la fiction après le décès de son mari en co-signant deux titres posthumes de ce dernier *L'Ancêtre en Solitude* (2015) et *Adieu Bogota* (2017).

- 
1. Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'Horizon*, Paris, Seuil, 1979. Toutes les citations proviennent de cette édition.
  2. Christiane Ndiaye « Simone Schwarz-Bart : quel intérêt ? Classer l'inclassable », *Présence Francophone*, vol. 61, n° 1, 2003, p. 114.

*Ti Jean L'Horizon* est en général abordé par la critique sous l'angle de la quête initiatique<sup>3</sup>, ou celle de l'identité<sup>4</sup>, ou encore du rapport/retour à l'Afrique<sup>5</sup>. Il est analysé du point de vue de la créolisation de la langue ou du mouvement de la créolité<sup>6</sup> ou encore sur le plan anthropologique du conte traditionnel et de la mythologie<sup>7</sup>. Sur ce dernier point, la thèse de doctorat de Fanta Toureh (1986) offre une étude détaillée et -on pourrait ajouter- définitive de tous ces aspects du roman<sup>8</sup>.

Notre article souhaite examiner le roman de Schwarz-Bart à partir d'une perspective écocritique en essayant de retracer/reconstruire le discours schwarz-bartien sur l'environnement. Dans une seconde étape, nous relisons le texte du point de vue de la critique décoloniale en vue d'analyser l'approche de la période esclavagiste et post-esclavagiste par Schwarz-Bart. En fait, le texte lui-même nous invite à cette double lecture dès la première page : « C'est une lèche de terre sans importance et son histoire a été jugée une fois pour toutes insignifiante par les spécialistes » (p. 9). En identifiant la Guadeloupe comme « une lèche de terre » et en reconnaissant son insignifiante pour l'Histoire officielle, l'auteure nous offre ces deux pistes que nous allons explorer ci-après.

### 1. La nature dans *Ti Jean L'Horizon* : une perspective écocritique ?

Dès *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Simone Schwarz-Bart offre une présentation de l'environnement guadeloupéen centrée sur l'harmonie avec la nature. Cette approche est renforcée dans *Ti Jean L'Horizon* non seulement au niveau de la description du paysage mais encore au niveau des interactions entre les personnages et leur environnement et au niveau de l'écriture par l'utilisation de métaphores ou comparaisons empruntées à la nature et au monde animal.

- 
3. Bernadette Cailler, « *Ti Jean L'Horizon* de Simone Schwarz-Bart, ou la leçon du royaume des morts », *Stanford French Review*, n° 6, 1982, p. 283-297 ; Kitzie McKinney, « Second Vision: Antillean Versions of the Quest in Two Novels by Simone Schwarz-Bart », *The French Review*, vol. 62, n° 4, 1989, p. 650-660.
  4. Helmtrud Rumpf, « La Búsqueda de La Identidad Cultural En Guadalupe : Las Novelas *Pluie et vent sur Télumée Miracle* y *Ti Jean L'Horizon* de Simone Schwarz-Bart », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 15, n° 30, 1989, p. 231-248 ; Christine Chivallon, « Du Territoire au réseau: comment penser l'identité antillaise », *Cahiers d'Études africaines*, n° 148, 1997, p. 767-794.
  5. Julie Huntington, « Rethinking Rootedness in Simone Schwarz-Bart's *Ti Jean L'Horizon* », *The French Review*, vol. 80, n° 3, 2007, p. 594-605
  6. Dominique Deblaine, « La Loquèle antillaise », *Littérature*, n° 85, 1992, p. 81-102 ; Kathleen Gyssels, *Filles de Solitude. Essai sur l'identité antillaise dans les œuvres de Simone et André Schwarz-Bart*, Paris, L'Harmattan, 1996 ; Kathleen Gyssels, « "Chevauchés des Dieux" : Mambos et Hassides dans l'œuvre schwarz-bartienne », *Journal of Haitian Studies*, vol. 18, n° 2, 2012, p. 83-97 ; Tcheuyap Alexie et Mitsch R. H., « Creolist Mystification: Oral Writing in the Works of Patrick Chamoiseau and Simone Schwarz-Bart », *Research in African Literatures*, vol. 32 n° 4, 2001, p. 44-60.
  7. Jack Corzani, « West Indian Mythology and Its Literary Illustrations », *Research in African Literatures*, vol. 25, n° 2, 1994, p. 131-139.
  8. Fanta Toureh, *L'Imaginaire dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart : Approche d'une mythologie antillaise*, Paris, L'Harmattan, 1986.

### « Encore plus perdu, au cœur de ce pays perdu<sup>9</sup> » : le cadre romanesque

Dès les premières pages, la localisation même de la Guadeloupe se fait en termes environnementaux. La plupart des critiques ont mis l'accent sur la stratégie réductrice de cette localisation géographique en montrant comment l'auteure insiste sur l'insignifiance et la « petitesse » du pays. Aujourd'hui, à la lumière du discours écologiste et dans le contexte du changement climatique, le texte schwarz-bartien apparaît comme prémonitoire de la vulnérabilité du pays face à la menace climatique : « Et le bruit court qu'elle risque de s'en aller comme venue, de couler sans crier gare, soudain, emportant avec elle ses montagnes et son petit volcan de soufre, ses vertes collines [...] et ses mille rivières » (p. 9). Certes, l'origine volcanique des îles constituant l'archipel des Antilles a toujours laissé planer le risque d'une disparition de ces îles, cependant à la lumière des études climatiques récentes, le commentaire du narrateur / de la narratrice prend une autre tonalité, prophétique aujourd'hui.

Tout comme dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Schwarz-Bart situe son récit dans un coin le plus reculé de la Guadeloupe : « le Fond-Zombi d'alors n'était pas les bois, mais *derrière les bois* : non pas le trou mais *le fond du trou* » (p. 12, nous soulignons). Ce choix vise à présenter au lecteur un monde coupé de la culture occidentale malgré le fait que les champs de cannes et de bananes cultivés par les paysans appartiennent à des Blancs : « Bananes à gauche, champs de cannes à droite, c'était une seule et même propriété de blancs, une seule et même terre travaillée depuis la mer jusqu'aux premiers contreforts du volcan » (p. 12). La description du paysage au fur et à mesure qu'on s'éloigne du terrain 'colonisé' évoque une nature rebelle, exubérante, en lutte (« livrant des combats d'arrière-garde ») contre la domestication agricole des plantations :

les bois surgissaient de toutes parts, livrant des combats d'arrière-garde aux cultures de cannes qui montaient d'année en année, colline après colline. Et des ombres se couchaient en travers de la route, s'épalaient et s'épaississaient, acajous et petites-feuilles, galvas, génipas et gommiers, courbarils, bois-rada aujourd'hui disparus, balatas et mahoganys encombrés de lianes qui arrêtaient la vue, fermant le monde. (p. 12)

La forêt tropicale fait barrière au monde colonial et marque l'entrée dans un univers fantastique hors du temps (« tombé en arrêt », p. 13) où humains et esprits se côtoient, où les résidents sont comparés à des « zombis » (p. 12) justifiant le nom du village, Fond-Zombi. La luxuriance du paysage contraste avec la précarité et la pauvreté du village :

c'était une contrée de collines verdoyantes et d'eaux claires, sous un soleil qui resplendissait plus bellement chaque jour de l'année. Par calme plat des nuages se formaient, lui voilaient un peu son éclat ; mais d'ordinaire il étincelait de tous ses feux, accompagné de brises et alizés divers qui nettoyaient le fond du ciel et soutenaient les humains... (p. 13)

La description du paysage met l'accent sur le caractère paradisiaque de l'environnement pour mieux faire ressortir la misère physique et morale de ses habitants.

---

9. Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'Horizon*, op. cit., p. 11.

## L'anthropocène guadeloupéen

Bien qu'il fasse toujours débat dans les milieux scientifiques selon Katie Pavid<sup>10</sup>, le terme anthropocène a été créé en 1980 pour signaler un changement d'ère géologique qui rend compte de l'impact (destructif) irréversible des activités humaines sur l'environnement. Si nous nous plaçons du point de vue de l'exploitation agricole intensive de la canne à sucre puis de la banane et son impact sur l'espace guadeloupéen, nous sommes tentés de dire que, bien avant la parution du concept, le système colonial avait précipité cette île et ses habitants dans l'ère de l'anthropocène. De ce point de vue, le roman de Schwarz-Bart offre une lecture éco-critique de l'environnement guadeloupéen en présentant deux modes antagonistes de relation à l'environnement et en divisant les insulaires entre descendants de marrons et descendants d'affranchis. Les premiers vivent en harmonie avec le monde végétal et animal de la montagne où ils se sont retirés tandis que les seconds vivent comme suspendus dans l'incertitude, tout comme leurs cases qui semblent « accrochées au ciel par des cordes invisibles » (p. 12), « simples boîtes posées sur quatre roches, comme pour souligner la précarité de l'implantation du nègre sur le sol de Guadeloupe » (p. 13).

Chez les gens d'En-haut, la communion avec la nature s'exprime par leur capacité à se transformer en animaux. Ainsi, Wademba, le grand-père de Ti Jean, se transforme en corbeau pour mieux surveiller et protéger son petit-fils. Plus tard, lorsque ce dernier est conduit auprès de ce grand-père sur le point de mourir, il remarque parmi les individus rassemblés autour de la case du mourant « certains êtres qui semblaient hésiter entre les deux mondes, avec des nez humains, des bouches humaines, de grandes oreilles noires qui se dégageaient maladroitement du poil ou de la plume » (p. 56). Lors des soirées de contes, ils rappellent à leurs enfants la présence des héros morts au cours des luttes anti-esclavagistes : « au milieu d'un de ces contes, un vieux de la vieille montrait l'herbe que le vent du soir courbait sous leurs pieds nus, et il disait d'un air pénétré : sentez, petite marmaille, c'est la chevelure des héros tombés en ce lieu » (p. 14).

Les gens d'En-bas, par contre, travaillent pour la plupart « sur la terre des blancs, savanes dominées par la flèche des cannes à sucre et de coteaux plantés en bananes » (p. 13). Ceux qui ont 'échappé' à la canne exercent de petits métiers : « une poignée de pêcheurs, quelques artisans, boutiquiers [...], deux ou trois marchandes de poisson [...], des scieurs de long » (p. 13). Ils ont effacé de leur mémoire tout souvenir d'Afrique et vivent dans l'auto-dérision et la « feintise » (p. 62).

### « La terre, comme un ventre de femme<sup>11</sup>... »

Le conteur enfile métaphores et comparaisons botaniques ou animales pour mieux inscrire ses personnages dans leur environnement naturel et magnifier celui-ci ou encore pour mieux les caractériser. Ainsi, les gens d'En-bas sont traités de « caméléons », de « serpents en mue éternelle », de « singes » (p. 15). Toutes ces comparaisons animales péjoratives pointent du

10. Katie Pavid, « What is the Anthropocene and why does it matter ? », [www.nhm.ac.uk](http://www.nhm.ac.uk), s.d.

11. Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'Horizon*, op. cit., p. 167.

doigt l'incapacité des descendants d'esclaves à se forger une identité stable et autonome : ils sont en constant changement et leur identité est basée sur l'imitation servile de leurs maîtres blancs. Ils sont méprisés par les marrons à cause de leur manque de substance (leur « feintise », p. 62) et sont définis comme des « créatures de sable et de vent » (p. 11), selon une expression attribuée à Wademba et reprise par le narrateur.

Certaines descriptions privilégient les comparaisons végétales. Ainsi, Wademba est un vieillard vénérable dont la blancheur et l'abondance de sa pilosité lui donne « de loin l'impression d'un cotonnier en fleur » (p. 16). De même, Awa/Éloïse enfant est comparée au fruit à pain. Puis, les différentes étapes de sa croissance sont signalées par le développement de sa poitrine décrite en se référant à des fruits allant de « prunes de Chine » à « goyaves » puis « pommes-cythères » et enfin « de la grosseur des mangues » (p. 20).

La description des personnages s'appuie fortement sur ces comparaisons qui reflètent la luxuriance tropicale d'une nature envahissante et parfois oppressante. Ayant pénétré dans le sous-bois de la montagne Balata, Ti Jean se sent pris d'angoisse. La forêt d'abord présentée comme semblable à toutes les forêts n'en est pas moins génératrice d'anxiété, la semi-obscurité due à la couverture arborée, la comparaison des lianes aux serpents, et le souvenir des récits entendus, tout cela contribue à l'inquiétante étrangeté, renforcée par une pluie fine et l'épaississement du feuillage qui l'empêche d'aller plus loin :

Le sentier se perdit subitement dans une haie touffue qui s'élevait à trois mètres du sol, aloès, cadasses et autres plantes épineuses ainsi que des lianes rampantes qui envoyaient des rejets, des bouquets d'orchidées, roses, mauves ou tachetées de sang. C'était au pied d'une rampe étroite bordée de précipices, tout en haut de laquelle se dressait la masse imposante du plateau. On aurait dit un donjon, une citadelle entourée de vide [...]. (p. 44)

Certaines scènes révèlent une relation fusionnelle à la nature comme l'illustre ce passage décrivant les amours enfantines de Ti Jean et d'Égée :

[Ils] prenaient la direction de leur arbre, un vieux manguier touffu [...]. Là-haut, bras et jambes emmêlés, à la manière des branches lisses qui les entouraient, semblaient jaillir de leur être, ils se sentaient reliés par des fils invisibles à Fond-Zombi entrevu dans le feuillage, à la montagne, à l'océan au loin, à la mer blonde des champs de canne et à tout ce qui palpitait dans le ciel, sur la terre et au fond des eaux. (p. 42)

Devenu adolescent et « chasseur de son métier » (p. 67), Ti Jean va s'enfoncer dans la forêt et s'aguerrir en affrontant les esprits et autres apparitions nocturnes. Il acquiert le pouvoir de se transformer en corbeau et de survoler la terre. À ce stade cependant, cette transformation se fait malgré lui et le remplit d'épouvante. Pourtant, elle lui offre une expérience enivrante de la beauté de son île :

[...] il s'enivrait de voir crêtes et pitons rocheux courir sous lui, comme laminés, égalisés par la hauteur, les pentes dérapant vers la plaine et ses immensités de champs de cannes, ses grappes minuscules de cases surmontées çà et là de cocotiers qui déployaient leurs tresses mouvantes. La terre n'était plus la

terre et la lune se balançait dans le ciel comme le fruit d'un arbre perdu dans les profondeurs, et dont il entrevoyait vaguement le tronc, les branches. (p. 69-70)

Il faut relever encore une fois cette recherche d'une harmonie symbiotique entre le héros et son environnement confirmée par l'expérience africaine. En effet, son séjour fantastique en Afrique lui apporte une autre leçon, celui du respect de l'environnement : « La terre était pour eux comme un ventre de femme, ils ne l'ouvraient, ne lui prenaient sa substance qu'avec précaution, lui sacrifiant un coq avant d'abattre un arbre... » (p. 167).

S'il fallait recenser toutes les expressions renvoyant à la végétation et au règne animal, la place nous manquerait. À chaque page, en effet, les références animales et végétales des appellations affectueuses abondent. Ainsi, lorsque Wadamba s'adresse à Awa/Eloïse, il l'appelle « petite puce d'eau » (p. 28), lors de sa conversation avec son petit-fils avant de mourir, il l'appelle « ma petite liane » (p. 57) ou « mon petit buffle » (p. 63) ; lorsque le conteur décrit le comportement de Man Eloïse devant Eusèbe l'Ancien, il se place du point de vue de Ti Jean et l'empressement de cette dernière à servir Eusèbe suscite l'image de la libellule ; lorsque Ti Jean interroge Égée sur ses attentes, il l'interpelle : « Et toi, ma petite laitue verte » (p. 89) ; lorsqu'il demande des explications à Maïari rencontré à son 'arrivée' en Afrique, il l'appelle « gentil poulain » (p. 136).

L'abondance des descriptions, comparaisons, métaphores, termes hypocoristiques, créent un texte qui proclame l'importance d'une union symbiotique avec la nature. La disparition du soleil, avalé par la Bête, annonce le dérèglement environnemental qui plonge les humains dans une obscurité physique (renversement des rythmes biologiques), psychologique (perte de la conscience de soi) et morale (perte des valeurs, du respect de l'autre).

### Quelle « Bête » ?

L'arrivée de la Bête et son rôle déclencheur de la quête initiatique participe à la structure narrative du conte tel que défini par Vladimir Propp, même si ce dernier limite son analyse aux contes folkloriques et non pas à ceux « créés artificiellement<sup>12</sup> ». Fanta Toureh offre une analyse symbolique détaillée et incontournable de celle-ci<sup>13</sup>. Cependant, si l'on se place d'un point de vue écologiste, le choix de cet animal fantastique et son symbolisme laissent perplexes. En effet, au premier abord, on est tenté de voir 'la Bête' comme l'incarnation fantasmatique de l'hyper-exploitation de l'environnement par les pays industriels et notamment les manipulations génétiques des plantes et animaux en vue d'augmenter leur rendement. Inclassifiable, l'animal se présente comme :

[...] une vache, mais haute comme plusieurs vaches ordinaires, avec un museau vaguement humain et deux rangées de cornes en lyre qui s'élevaient à la verticale de son front, lui faisant une sorte de couronne. [...] sa robe d'un blanc vif étincelait de longs poils clairs, soyeux, transparents, qui évoquaient

12. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1973 [1928], p. 32.

13. Fanta Toureh, *L'Imaginaire dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart*, op. cit., p. 152-158. Elle s'appuie en partie sur la mythologie égyptienne pour son analyse. On pourrait faire appel à la mythologie grecque et voir un renversement de l'image du minotaure (l'humain à tête de taureau renversé ici en bovidé à visage humain).

la chevelure de certaines vieilles. [...] Les animaux semblaient obéir au commandement de ses yeux, d'un bleu extraordinaire et qui transperçait le petit jour hésitant. (p. 74)

Le regard de l'animal semble hypnotiser les animaux et Ti Jean lui-même en ressent les effets comparés à ceux d'un rayon électrique. La Bête semble remonter du passé esclavagiste : le Blanc aux yeux bleus subjuguant le Noir et assurant sa domination sur le monde animal et végétal (clin d'œil au roman de Toni Morrison, *The Bluest Eye*<sup>14</sup>). Pourtant, loin de tirer satisfaction de son œuvre destructrice, l'animal contemple le monde « de ses grands yeux humides et las qui semblaient implorer, se plaindre à la face du jour. » (p. 75, nous soulignons). La terreur des habitants atteint son comble lorsque la Bête avale le soleil et lorsqu'ils apprennent que le phénomène est mondial :

La catastrophe avait éclaté partout. Des villes entières brûlaient, Paris, Lyon, Marseille, Bordeaux. De tels faits dépassaient l'imagination, et il fallut un long moment aux gens de Fond-Zombi pour admettre que le soleil s'était éteint pour tout le monde, sans exception aucune [...]. (p. 84)

La disparition du soleil est traitée sur le mode apocalyptique (les émotions et les réactions des habitants de Fond-Zombi) mais également suivant le genre des récits/films de science-fiction postapocalyptiques (perte des repères moraux, violence et égoïsme dans la lutte pour la survie). On peut y voir une transposition du vécu de l'auteur et l'influence peut-être des récits des survivants de la Shoah<sup>15</sup>. Mais, sur ce point, *Ti Jean L'Horizon* invite plutôt à une méditation sur la nature humaine et sur les rapports sociaux-politiques. En effet, une fois passé le désarroi et l'incertitude, les relations de pouvoir s'organisent au profit des anciens maîtres esclavagistes. Ironiquement, ces derniers semblent avoir trouvé le moyen de continuer leur exploitation agricole sur le mode qui serait qualifié aujourd'hui d'extractivisme<sup>16</sup> (« faire rendre la terre ») :

[...] le bruit courut que les blancs embauchaient à nouveau, mais sous condition que les gens vivent à l'intérieur des clôtures, comme dans les temps anciens. Ils avaient trouvé moyen de faire rendre la terre, pas aussi bien qu'avant, mais ça poussait quand même et le sucre montait. (p. 95)

De même, en métropole, Ti Jean découvre que les nantis se sont accaparés de tout ce qui avait de la valeur laissant les pauvres à leur infortune. Leurs privilèges sont protégés par les forces de l'ordre : « Le haut de la ville était entouré de soldats en uniforme [...]. Les maisons y étaient grandes et belles, les rues larges, propres, bien dignes de ce qu'on avait toujours pensé de la métropole à Fond-Zombi » (p. 228). La propreté et la richesse de la ville haute contrastent avec la saleté et la pauvreté de la ville basse : « c'étaient des enfilades de

---

14. Toni Morrison, *The Bluest Eye*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1970.

15. Rappelons sur ce point qu'André Schwarz-Bart, conjoint de l'auteure, est un survivant de la Shoah.

16. Cette expression vise à dénoncer l'exploitation agro-industrielle et minière de la terre sans mettre en place des mesures de protection de l'environnement et sans se soucier de la durabilité de telles pratiques (Inter-religious Working Group on Extractive Industries, « What Is Extractivism? », [www.columbancenter.org](http://www.columbancenter.org), 10 décembre 2019).

vieilles rues malséantes malodorantes, où stagnaient des blancs comme Ti Jean n'avait jamais vu, de vrais fantômes de blancs, osseux et pouilleux, en loques... » (p. 227).

Comparativement aux épisodes antérieurs (Guadeloupe, Afrique, Royaume des morts), il n'y a pas de référence à la nature, c'est un paysage de ruine qui s'offre aux yeux du héros. Dans cet épisode métropolitain, les images végétales et animales sont réduites au minimum. Le végétal se manifeste sous la forme d'une moisissure, un lichen verdâtre qui s'attaque au corps de Ti Jean et signale le travail lent de la mort. De même, les références animales se rapportent à Ti Jean lui-même lorsqu'il se replie sur lui-même : « Il ne quittait plus son abri solitaire [...] poulpe aveugle, avec son sac d'encre noire sur le cœur » (p. 229). Le contraste est frappant dans la mesure où dans ses rêves, Ti Jean survole la terre qu'il voit comme « forêt immense » plantée d'arbres s'élevant « à une hauteur vertigineuse, puissants, noueux, envoyant des racines profondes » (p. 230) et d'une « belle couleur verte » (p. 230). Cependant, lorsqu'il marche dans cette forêt, « à peine faits trois pas, les fûts vacillaient sur leur base et s'effondraient sur lui, les uns après les autres, se réduisaient en une âcre poussière, moisissure dans laquelle se débattait, [...] la terre était déserte. » (p. 230). Les métaphores végétales reviennent lorsqu'il retrouve Eusèbe l'Ancien, il reconnaît « [sa] petite figure de noix de cajou creusée et ridée » (p. 230), ou encore « la figure ravinée comme une noix d'acajou » (p. 231). Il semblerait que le monde urbain occidental étouffe la nature et cela se traduit au niveau de la narration par la disparition des comparaisons et métaphores animales et végétales. Ces dernières réapparaissent lors du retour au pays natal, à l'arrivée en Guadeloupe.

## 2. Une lecture décoloniale du passé

Même si la disparition du soleil affecte la planète entière, la Guadeloupe n'est pas mentionnée comme le locus de ce phénomène dans les rapports des médias : « La radio ne mentionnait jamais les événements dont on avait été témoin » (p. 85), au point que les habitants de Fond-Zombi, témoins directs en viennent à douter de ce qu'ils ont vu. « Ceux-là même qui l'avaient vue n'osaient plus y croire » et pire, ceux qui ont été directement affectés par les déprédations de la Bête « n'osaient plus les évoquer dans le cataclysme général » (p. 85). Rappelons que dès le début du roman, la conteuse nous rappelle que les personnages de son histoire sont des exclus de l'Histoire officielle :

[...] à l'heure où commence mon histoire, et les nègres de Fond-Zombi ne pensaient pas qu'il s'y trouve un seul événement digne d'être retenu. Parfois, au fond d'eux-mêmes, quelques-uns se demandaient si leur passé ne comportait pas un faste, malgré tout, une auréole susceptible de leur donner un certain éclat ; mais craignant de s'exposer, ils gardaient soigneusement cette pensée dans leur ventre. D'autres allaient jusqu'à douter que leurs ancêtres fussent venus d'Afrique, bien qu'une petite voix leur susurrât à l'oreille qu'ils n'avaient pas toujours habité le pays, n'en étaient pas originaires, vraiment, au même titre que les arbres et les pierres, [...]. (p. 11)

Pire, ils doutent de leur propre historicité et de leur identité. Face au silence de l'Histoire officielle, le projet du roman semble se dessiner : réécrire le passé, non pas selon les

méthodes des « spécialistes » ou historiens, mais à partir de l'expérience vécue des villageois de Fond-Zombi et de leur mémoire. Autrement dit, bien avant *Le Discours antillais* (1981), dix ans avant *Éloge de la créolité* (1989), le manifeste de Chamoiseau, Bernabé, et Confiant, Simone Schwarz-Bart entreprend d'explorer le paysage guadeloupéen et de reconstruire la mémoire des paysans guadeloupéens muselés, fondus dans le silence de l'Histoire. En fait, *Ti Jean L'Horizon* anticipe de loin l'invitation de Glissant à considérer le paysage antillais comme un personnage historique, témoin de l'exploitation des Africains kidnappés dans les champs de canne, et il anticipe également l'injonction des écrivains de la créolité sur l'écriture de l'Histoire<sup>17</sup>.

La perspective romanesque schwarz-bartienne peut aujourd'hui se voir qualifier de 'décoloniale' selon la théorie promue par Walter Mignolo et appliquée à Haïti par le sociologue et historien Jean Casimir. Ainsi, Casimir affirme sa filiation avec les *Bossales* arrivés d'Afrique et annonce que son analyse se fera en se plaçant du point de vue de ces derniers et assume sa subjectivité en utilisant le pronom « Je » pour présenter son argumentation :

[...] si je me considère le descendant de *Bossales*, accouplés à l'un ou l'autre marin ou paysan fuyant les vicissitudes de leur village européen, et que j'examine Saint-Domingue et les Haïtiens de ce point de vue-là, l'éclairage de mon histoire et celle de mes gens devient tout autre<sup>18</sup>.

L'assertion du sociologue et historien haïtien pourrait s'appliquer au roman de Schwarz-Bart. En effet, nous retrouvons dans les récits du conteur et de Wadamba la démarche identifiée par Mignolo dans sa « Préface » au livre de Casimir :

[...] si vous partez des héros et maintenez le silence sur le *peuple souverain*, vous êtes en plein dans la *politique coloniale de la connaissance*. Si vous déplacez la géographie du raisonnement et que vous la laissez guider par ce qui vous émeut, vous vous engagez dans le processus en expansion d'une *politique décoloniale du savoir, du sentir, du croire*<sup>19</sup>.

Une approche décoloniale de l'Histoire implique donc un renversement épistémologique où le savoir académique se met au service d'une approche subjective de la communauté étudiée. Mignolo précise plus loin ce qui est impliqué dans cette approche décoloniale :

Il s'agit avant tout de l'option indispensable et incontournable de dévoiler la naturalisation de la répression, de la déshumanisation en tant que technologie de base du racisme, et de réévaluer ce que

---

17. Alexie Tcheuyap et R. H Mitsch, « Creolist Mystification: Oral Writing in the Works of Patrick Chamoiseau and Simone Schwarz-Bart », *Research in African Literatures*, vol. 32 n° 4, 2001, p. 44-60.

18. Jean Casimir, *Une lecture décoloniale de l'histoire des Haïtiens : Du traité de Ryswick à l'Occupation américaine (1697-1915)*, Port-au-Prince, L'Imprimeur II, 2018, p. 87.

19. Walter Mignolo, « Préface », dans Jean Casimir, *Une lecture décoloniale de l'histoire des Haïtiens*, op. cit., p. xxiii. Cette position est développée de façon plus détaillée dans Walter Mignolo et al., « El problema del siglo XXI es el de la línea epistémica », dans *Prácticas otras de conocimiento(s): entre crisis, entre guerras*, t. III, CLACSO, 2018, p. 57-74.

la modernité dévalorise, et de célébrer la praxis de vivre que l'imaginaire de la modernité apprend à percevoir comme un obstacle au progrès et au développement au bénéfice de tous<sup>20</sup>.

De ce point de vue, la décolonialité se distingue de la postcolonialité en ce qu'elle part de plus loin (la colonisation de l'Amérique au xv<sup>e</sup> siècle) et qu'elle questionne les soubassements épistémologiques des savoirs occidentaux appliqués aux autres cultures. La postcolonialité réclame une approche éthique des autres cultures et une reconnaissance de leur modernité<sup>21</sup>.

Schwarz-Bart souligne à plusieurs reprises que les habitants de Fond-Zombi « regardaient le monde, mais le monde ne les voyait pas » (p. 13). Le projet du roman peut donc se lire comme une volonté de restituer leur visibilité à ces êtres oubliés du monde dont l'habitat semble traduire leur insignifiance :

La forme et la disposition des cases remontaient à cette époque [l'esclavage] et leur pauvreté, allure de misère : simples boîtes posées sur quatre roches, comme pour souligner la précarité de l'implantation du nègre sur le sol de Guadeloupe... (p. 13)

### Regard décolonial contre regard colonisé

Deux catégories d'habitants sont opposées de prime abord : les « gens d'En-haut », les « farouches » descendants des marrons et ceux « d'En-bas », les « affranchis<sup>22</sup> » (p. 15), désignation visant à indiquer que ces derniers ont été remodelés par l'ordre colonial. Les deux communautés se regardent en chiens de faïence et cette hostilité réciproque, indiquée dès le début du roman, trouve son explication et sa justification dans leurs rapports respectifs à l'Histoire. Les gens d'En-haut ont une perspective décoloniale de leur histoire qui leur donne l'assurance d'une identité bien établie et conquise par leurs faits d'armes. Bien que parmi « les plus pauvres du monde entier », ils sont imbus de leur supériorité parce que descendants « en droite ligne des esclaves qui s'étaient révoltés autrefois, avaient vécu et étaient morts les armes à la main » (p. 14). Cette certitude originaire les protège du doute identitaire, du préjugé de couleur et de l'angoisse existentielle qui ronge ceux d'En-bas. Bien plus, ils vivent dans le souvenir de l'Afrique, transmettent le souvenir immémorial du pays d'origine à travers les contes et le culte des ancêtres morts, ainsi que par la transmission de noms africains (Wademba, Abooméki, Awa) et la pratique de certaines coutumes (la construction de leurs cases, la phytothérapie ou encore la façon d'accoucher).

---

20. Walter Mignolo, « Préface », *op. cit.*, p. xxxi.

21. Pour une explication plus détaillée voir Gurminder K. Bhambra, « Postcolonial and Decolonial Dialogues », *Postcolonial Studies*, vol. 17, n° 2, p. 115-121.

22. Jean Casimir associe ce terme à la créolisation des captifs africains libérés par l'institution coloniale et à leur rôle d'intermédiaire dans le maintien de l'ordre colonial. (*Une lecture décoloniale de l'histoire des Haïtiens*, *op. cit.*, p. 61-86). De même, il s'interroge sur l'amnésie des captifs africains : « Je ne sais pas comment s'invente l'oubli, mais je postule quand même que ceux qui survivent à cette apocalypse doivent d'une façon ou d'une autre, faire face à leur désarroi et léguer à leur progéniture le sentiment de ces incroyables tribulations » (*Ibid.*, p. 91).

Par ailleurs, les « farouches » refusent le système économique dominant et la monétisation des échanges :

Ils ne plantaient guère, n'allaient pas dans la canne et n'achetaient ni ne vendaient, leur seule monnaie étant en écrevisses et pièces de gibier qu'échangeaient dans les villages, contre le rhum et le sel, le pétrole, et puis des allumettes pour les jours humides, quand les pierres à feu donnaient mal. (p. 15)

Par contre, les gens d'En-bas semblent avoir intériorisé le mépris colonialiste qui a détruit leur estime de soi et nient toute possibilité de noblesse à leur « race ». Leur aliénation est telle qu'ils ne peuvent s'accepter que s'ils se sentent reconnus par la culture dominante : « ils avaient dit que ces événements n'en étaient pas qu'il ne pouvait s'agir de vrais événements car, enfin, en quels livres étaient-ils écrits ? » (p. 15). L'étendue de cette aliénation est mise en relief lorsque la narratrice relève une fierté mal placée chez les villageois : « comme s'ils s'enorgueillissaient de savoir reconnaître leur nullité et tiraient une valeur secrète, une jouissance spéciale et un mérite tout particulier à être les derniers des hommes, sans discussion possible » (p. 15). Le lavage de cerveau opéré par le système colonial esclavagiste est tel que les anciens esclavagisés semblent se délecter de leur abjection bien des années après avoir été affranchis. Cette aliénation se voit renforcée chez la génération suivante par l'action assimilatrice de l'éducation coloniale :

Depuis quelque temps, des jeunes revenus de France vous expliquaient le monde à la manière d'une petite mécanique qu'ils connaissaient pièce à pièce, la montant et la démontant dans le creux de leurs mains. Au commencement, les nègres de Fond-Zombi s'étaient trouvés tout décontenancés devant ces blancs d'un genre nouveau, leurs propres enfants, la chair de leur chair et le joyau de leurs entrailles, et qui posaient maintenant sur eux un regard tendre et railleur pareil à celui des maîtres anciens. (p. 76)

Bien qu'aliénés, les gens d'En-bas sont capables d'identifier une aliénation encore plus profonde chez leur progéniture qualifiée de « blancs d'un genre nouveau » et pleine d'un sentiment de supériorité rappelant celle des esclavagistes du passé. Schwarz-Bart reprend le constat fait par Frantz Fanon des années auparavant dans *Peau noire, Masques blancs*<sup>23</sup>. Cependant, elle renverse la perspective : ce ne sont pas les diplômés revenus de la métropole qui s'interrogent sur leur identité, ce questionnement vient de la part des villageois qui ne reconnaissent plus leurs enfants. En se plaçant du point de vue des villageois, elle adopte (sans le savoir à l'époque) une perspective que nous pouvons qualifier aujourd'hui de décoloniale.

Dans ce contexte, l'aventure de Ti Jean prend toute une valeur symbolique, puisque ce dernier va faire l'expérience des deux mondes qui ont modelé la vision des Guadeloupéens (l'Afrique originelle, d'une part, et la France colonialiste, de l'autre) avant de revenir dans son île et y assumer sa place. En préparation à sa mission, Ti Jean reçoit de son grand-père l'arme d'Obé, un héros marron exécuté par les colons. Il apprend également l'histoire de la résistance et des insurrections des marrons au colonialisme et à l'esclavagisme. En prélude à son

---

23. Frantz Fanon, *Peau noire, Masques blancs*, Paris, Seuil, 1975 [1952].

récit, Wademba fait remarquer à Ti Jean que les faits qu'il va raconter ont été ignorés par l'Histoire officielle et volontairement effacés de la mémoire des affranchis :

Tu as appris les petites lettres à l'école, mais tu ne trouveras ce nom dans aucun livre, car c'était le nom d'un valeureux, un nègre de bien même [...] ceux d'En-bas auraient pu te raconter son histoire s'ils n'avaient pas tout fait depuis tantôt deux siècles pour l'oublier. (p. 57-58)

### **Afrique : l'impossible retour**

Bien que le séjour africain de Ti Jean vise à marquer la rupture définitive des Antillais avec l'Afrique, il indique la nécessité pour les Afro-antillais de confronter le mythe de leur origine. Pourtant, Ti Jean s'interroge sur l'authenticité de cette Afrique si pareille à celle des « livres d'images » (p. 128) :

Tout cela était si conforme qu'il se demanda si cette Afrique ne naissait pas de ses songes, au fur et à mesure qu'il foulait de son pas tranquille les hautes herbes [...] à moins qu'il ne se mût sans le savoir dans l'esprit de la Bête, qui avait suscité pour lui, tout spécialement, une Afrique à l'image de ses rêves [...]. (p. 128)

Pourtant, c'est dans cette Afrique, peut-être imaginaire, qu'il va apprendre l'histoire de Wademba et celle de l'Afrique précoloniale et même celle de l'origine du monde. Là encore, le récit historique ne suit pas la méthodologie occidentale mais plutôt celle des griots et de la 'récitation' : « prenant son inspiration au plus profond de ses entrailles, il [Maïari, le fils du roi] entama d'une voix lente, psalmodiante, *d'écolier qui a bien appris sa leçon* » (p. 136, nous soulignons). Le récit de Maïari n'est pas de son invention mais la suite d'une transmission orale de la mémoire du passé : « il renoua avec *sa récitation d'enfant sage*, de cette même voix lente et cérémonieuse qui était à *la fois la sienne et celle d'un autre*, le roi, sans doute qui parlait par sa bouche » (p. 140, nous soulignons). L'enfant conclut par l'explication/la justification de l'impossible retour des Antillais à l'Afrique :

Tu comprends, les Sonanqués disent que l'esclavage est une lèpre du sang et celui d'entre eux qui est saisi par l'ennemi, fût-ce pour une heure, il n'a plus le droit de revenir dans la tribu... car il est déjà atteint de la souillure [...]. (p. 144)

Ti Jean verra cet avertissement confirmé lors de sa rencontre avec une délégation de Sonanqués lorsque le vieux dignitaire, chef de la délégation, lui ordonne à deux reprises de retourner parmi les siens avant de justifier le rejet par l'Afrique des membres de sa diaspora : « nous sommes des hommes libres et [...] il n'y a pas de place ici pour ceux qu'on met dans les cordes... » (p. 149). Cherchant à établir la part de responsabilité des Africains dans la traite négrière, Ti Jean interpelle le vieillard : « Mais n'est-ce pas vous qui l'avez mis dans les cordes, vous-mêmes, de vos propres mains ? » (p. 149). Devant cette insistance qui le dérange, le vieil homme se réfère à la justice divine « Wademba a été vendu avec l'assentiment des dieux » (p. 149) pour justifier le rôle des Africains dans la traite et donc les dégager toute responsabilité

morale. Il en profite pour fustiger le désir de retour à l'Afrique, si ancré dans les croyances antillaises du retour après la mort : « Hélas, jusqu'à quand durera votre folie ? Et combien de fils du néant renaîtront parmi nous, aveuglés par le désir de confondre leur sang avec le nôtre ? » (p. 149)

L'épisode africain de la saga de Ti Jean vise à dessiller les yeux des Antillais et en ce sens, a pu justifier l'interprétation du roman comme un 'adieu' à la négritude. Mais ce qui nous intéresse ici c'est le choix de l'enfant Maïari comme passeur d'histoire et le mode narratif utilisé pour le faire. En effet, cette stratégie nous semble signaler une approche 'décoloniale' avant la lettre par Schwarz-Bart. Maïari lui-même pointe du doigt l'anomalie : « Tu as fait un bien long chemin pour t'instruire auprès d'un enfant » (p. 155). Le choix de l'enfant pour guider les premiers pas de Ti Jean dans la complexité historique et sociale de l'Afrique ancienne se justifie peut-être par l'idée reçue que l'enfant n'a en général aucun a priori dans sa perception et interprétation du monde. Bien qu'il mentionne l'arrivée des Européens, « autrefois, avant que les blancs ne nous gâtent la terre » (p. 131), l'école coloniale ne semble pas avoir altéré sa vision du monde et son estime de soi. En fait, Ti Jean finira par se rendre compte que l'Afrique où il a atterri est une Afrique plus ancienne que la Guadeloupe contemporaine où le contact avec les blancs est limité aux zones côtières et à la traite des esclaves. Ce n'est que des années après son arrivée parmi les Ba'Sonanqués que la nouvelle de la conquête de l'Afrique par les colonisateurs européens parvient au village qui l'a accueilli. Une information fournie par un témoin frappe particulièrement Ti Jean : « l'invasion blanche s'appuyait de troupes noires vêtues de larges pantalons bouffants et d'un bonnet rouge surmontée d'une queue » (p. 164). Le choc est d'autant plus grand qu'il reconnaît la description « d'une photo jaunie qu'exhibait volontiers un habitant de Fond-Zombi [...] qui prétendait avoir participé, dans sa jeunesse, à la conquête de l'Afrique » (p. 164). Encore une fois, par le biais du récit fantastique, hors-temps, l'histoire coloniale de l'Afrique est appréhendée et revisitée, authentifiant le récit d'un vieil homme, ivrogne invétéré du village.

Curieusement, le séjour de Ti Jean en France ne s'étend pas dans le temps comme son séjour africain et son séjour au Royaume des morts. Il apparaît cependant comme un passage obligé avant son retour en Guadeloupe. La leçon tirée de ce séjour semble l'effacement de l'illusion coloniale de la supériorité 'innée' du blanc sur le noir. Ti Jean découvre que les inégalités sociales ne sont pas basées sur la couleur de peau mais plutôt sur les rapports de pouvoir, d'accaparement des richesses par un petit groupe au détriment du plus grand nombre. Cependant, cette découverte n'a pas d'impact sur son comportement à son retour en Guadeloupe où il retrouve une population zombifiée et réduite de nouveau en esclavage. En fait, il apprend que durant son errance, son ami Ananzé a essayé de résister et même de fomenter des rébellions contre ce néo-esclavagisme, mais en vain. Finalement, la libération du soleil et la mort de la Bête restaurent la beauté de la nature (le 'lait' qui sort des mamelles de la bête morte accélère la repousse des plantes) mais à la différence d'Ananzé, Ti Jean n'a pas de projet révolutionnaire. Il se contente de la promesse du rétablissement de l'ordre de l'humain et d'un nouveau commencement où la vie se réinvente.

## Conclusion : un texte précurseur

Quarante-deux ans après sa première publication, *Ti Jean L'Horizon* n'a rien perdu de sa prescience environnementale et témoigne derrière le voile du récit fantastique d'une intuition face à l'inconnu environnemental à long terme dans des petits espaces insulaires brutalement colonisés, esclavagisés. De même que l'arrivée de l'électricité et de la route goudronnée précipitent le village de Fond-Zombi « en plein cœur du vingtième siècle » (p. 16) et marque la fin de la communauté marronne, celle de la Bête lance un signal d'alarme non seulement sur l'avenir de la Guadeloupe mais également celui de l'humanité. La fiction semble traduire l'avertissement lancé par Césaire dans la conclusion de son *Discours sur le colonialisme* :

Et puisque vous parlez d'usines et d'industries, ne voyez-vous pas, hystérique, en plein cœur de nos forêts ou de nos brousses, crachant ses escarbilles, la formidable usine, mais à larbins, la prodigieuse mécanisation, mais de l'homme, le gigantesque viol de ce que notre humanité de spoliés a su encore préserver d'intime, d'intact, de non souillé, la machine, oui, jamais vue, la machine, mais à écraser, à broyer, à abrutir les peuples<sup>24</sup> ?

En ces temps de dérèglement climatique et de pandémie, le roman nous invite à réfléchir sur la fragilité des comportements humains face à des situations de crise, une oscillation entre solidarité, esprit de 'communalité' et égoïsme. Le roman célèbre la vie, rêvée et même réinventée, une vie affranchie des exigences du capitalisme, de l'industrialisation et du consumérisme.

## Bibliographie

- BERNABE Jean, CHAMOISEAU Patrick et CONFIAnt Raphaël, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993 [1989].
- BHAMBRA Gurinder K., « Postcolonial and Decolonial Dialogues », *Postcolonial Studies*, vol. 17, n° 2, p. 115-121. [doi.org/10.1080/13688790.2014.966414](https://doi.org/10.1080/13688790.2014.966414)
- CASIMIR Jean, *Une lecture décoloniale de l'histoire des Haïtiens : Du traité de Ryswick à l'Occupation américaine (1697-1915)*, Port-au-Prince, L'Imprimeur II, 2018.
- CESAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955.
- CHIVALLON Christine, « Du Territoire au réseau: comment penser l'identité antillaise », *Cahiers d'Études africaines*, n° 148, 1997, p. 767-794.
- CORZANI Jack, « West Indian Mythology and Its Literary Illustrations », *Research in African Literatures*, vol. 25, n° 2, 1994, p. 131-139. [www.jstor.org/stable/4618268](http://www.jstor.org/stable/4618268)
- CROSTA Suzanne, « Merveilles et métamorphoses : *Ti Jean L'Horizon* de Simone Schwarz-Bart », [ile-en-ile.org](http://ile-en-ile.org), 16 juillet 1999.
- DEBLAINE Dominique, « La Loquèle antillaise », *Littérature*, n° 85, 1992, p. 81-102. [www.jstor.org/stable/41713195](http://www.jstor.org/stable/41713195)
- FANON Frantz, *Peau noire, Masques blancs*, Paris, Seuil, 1975 [1952].
- GLISSANT Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, 1981.
- GYSSELS Kathleen, *Filles de Solitude. Essai sur l'identité antillaise dans les œuvres de Simone et André Schwarz-Bart*, Paris, L'Harmattan, 1996.

---

24. Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955, p. 58-59.

- « “Chevauchés des Dieux” : Mambos et Hassides dans l’œuvre schwarz-bartienne », *Journal of Haitian Studies*, vol. 18, n° 2, 2012, p. 83-97. [www.jstor.org/stable/41949205](http://www.jstor.org/stable/41949205)
- HUNTINGTON Julie, « Rethinking Rootedness in Simone Schwarz-Bart’s *Ti Jean L’Horizon* », *The French Review*, vol. 80, n° 3, 2007, p. 594-605. [www.jstor.org/stable/25480730](http://www.jstor.org/stable/25480730)
- INTER-RELIGIOUS WORKING GROUP ON EXTRACTIVE INDUSTRIES, « What Is Extractivism? », [www.columbancenter.org](http://www.columbancenter.org), 10 décembre 2019.
- MCKINNEY Kitzie, « Second Vision: Antillean Versions of the Quest in Two Novels by Simone Schwarz-Bart », *The French Review*, vol. 62, n° 4, 1989, p. 650-660. [www.jstor.org/stable/395747](http://www.jstor.org/stable/395747)
- MIGNOLO Walter, « Préface », dans Jean Casimir, *Une lecture décoloniale de l’histoire des Haïtiens : Du traité de Ryswick à l’Occupation américaine (1697-1915)*, Port-au-Prince, L’Imprimeur II, 2018, p. XXI-XXXII.
- MIGNOLO Walter et al., « El problema del siglo XXI es el de la línea epistémica », dans *Prácticas otras de conocimiento(s): entre crisis, entre guerras*, t. III, CLACSO, 2018, p. 57-74. [doi.org/10.2307/j.ctvn96g99.5](https://doi.org/10.2307/j.ctvn96g99.5)
- MORRISON Toni, *The Bluest Eye*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1970.
- NDIAYE Christiane, « Simone Schwarz-Bart : quel intérêt ? Classer l’inclassable », *Présence Francophone*, vol. 61, n° 1, 2003, p. 112-120. À consulter sur [crossworks.holycross.edu](http://crossworks.holycross.edu)
- PAVID Katie, « What is the Anthropocene and why does it matter ? », [www.nhm.ac.uk](http://www.nhm.ac.uk), s.d.
- PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1973 [1928].
- RUMPF Helmtrud, « La Búsqueda de La Identidad Cultural En Guadalupe : Las Novelas *Pluie et vent sur Télumée Miracle* y *Ti Jean L’Horizon* de Simone Schwarz-Bart », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 15, n° 30, 1989, p. 231-248. [doi.org/10.2307/4530467](https://doi.org/10.2307/4530467)
- SCHWARZ-BART Simone, *Ti Jean L’Horizon*, Paris, Seuil, 1979.
- TCHUYAP Alexie et MITSCH R. H., « Creolist Mystification: Oral Writing in the Works of Patrick Chamoiseau and Simone Schwarz-Bart », *Research in African Literatures*, vol. 32 n° 4, 2001, p. 44-60. [www.muse.jhu.edu/article/29640](http://www.muse.jhu.edu/article/29640)
- TOUREH Fanta, *L’Imaginaire dans l’œuvre de Simone Schwarz-Bart : Approche d’une mythologie antillaise*, Paris, L’Harmattan, 1986.

# André Schwarz-Bart au Moulin d'Andé : de quelques rencontres déterminantes

KATHLEEN GYSSELS, Université d'Anvers

## Résumé

Dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le Moulin d'Andé, dans l'Eure, fut un lieu emblématique où se rencontrèrent écrivains, cinéastes, artistes et intellectuels de tous bords et de tous pays. Lieu de création et caisse de résonance artistique et idéologique, le Moulin fut aussi un réseau culturel hors du commun. André Schwarz-Bart y trouva un lieu d'inspiration et de création. Les nombreuses rencontres qu'il y fit furent déterminantes pour son œuvre. Le présent essai explore avec liberté le réseau d'« intertextualités spéculatives » qui se tissa autour de son œuvre, en esquisant trois de ces rencontres littéraires : celles avec Georges Perec, Arnaldo Palacios et Richard Wright.

Autour de l'œuvre schwarz-bartienne, nous proposons ici trois études de cas qui ont en commun de se dérouler au Moulin d'Andé en Normandie, lieu emblématique animé depuis 1956 par Suzanne Lipinska, où se sont noués les rapports entre de nombreux auteurs, artistes, éditeurs, traducteurs, cinéastes et intellectuels<sup>1</sup>. Dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, ce lieu qui fut un refuge pour Georges Perec, loin d'un Paris trop mondain, est devenu le quartier général géré par Maurice Pons, l'homme au cœur de ce « réseau ». Ou pour le dire avec les paroles de Noëlle Châtelet, une membre de cette communauté artistique et intellectuelle, « C'est là qu'on se tricote soi-même pour les longues soirées de pluie. [...] C'est les oubliés devenus inoubliables » ou encore « C'est là où l'on donne de soi. C'est là où l'on prend de l'autre<sup>2</sup>. » Le Moulin a ainsi vu se développer des relations solidaires à travers des rencontres entre dissidents algériens, intellectuels africains américains comme Richard Wright, personnalités caribéennes comme René Depestre et J.S. Alexis d'Haïti, des anthropologues et des féministes (Monique Wittig et Françoise Basch), des artistes et intellectuels de mouvance gauchiste. L'endroit a servi de lieu de création pour des musiciens et des cinéastes comme François Truffaut, Claude Lanzmann et Sarah Maldoror. Bref, il s'agit d'un « lieu de tous les possibles », selon l'expression de Suzanne Lipinska préfaçant les souvenirs de quelques 55 hôtes qui lui ont témoigné leur gratitude et leur respect<sup>3</sup>. C'est aussi là que beaucoup de signataires du *Manifeste des 121* sont passés : revendiquant le « droit à l'insurrection », des militants de gauche, des anthropologues anticolonialistes, des éditeurs, des pionniers de la décolonisation protestaient fermement contre la guerre d'Algérie.

- 
1. Voir Rémy Rieffel, *La Tribu des clercs. Les Intellectuels sous la V<sup>e</sup> République, 1958-1990*, Paris, Calmann-Lévy, 2008, p. 59-61.
  2. Noëlle Châtelet, « Le Moulin d'Andé, c'est », dans Suzanne Lipinska (dir.), *Le Moulin d'Andé*, Paris, Quai Voltaire, 1992, p. 48.
  3. Suzanne Lipinska, « Préface », *ibid.*, p. 17.

Lieu de travail et de réflexion, le Moulin d'Andé est une étape dans l'après-Goncourt d'André Schwarz-Bart, car c'est précisément là qu'ont résidé plusieurs écrivains qui ont compté dans la trajectoire de cet écrivain toujours assoiffé de connaissances, curieux d'élargir son horizon. André Schwarz-Bart y est venu dans les années 1960, en compagnie de son « protégé » Robert Kociolek. Le premier volet du Livre d'or du Moulin d'Andé (1959-1969) nous donne un indice, ainsi que l'invitation du couple Schwarz-Bart de venir en Guadeloupe, en 1961. Suzanne Lipinska et Maurice Pons se sont retrouvés dans un département d'outre-mer en ébullition, des grèves se développant dans le secteur de l'industrie de la canne à sucre. Dès son retour de Guadeloupe, Pons publie un « rapport », tellement l'île et ses soubresauts politico-syndicaux l'avaient frappé<sup>4</sup>.

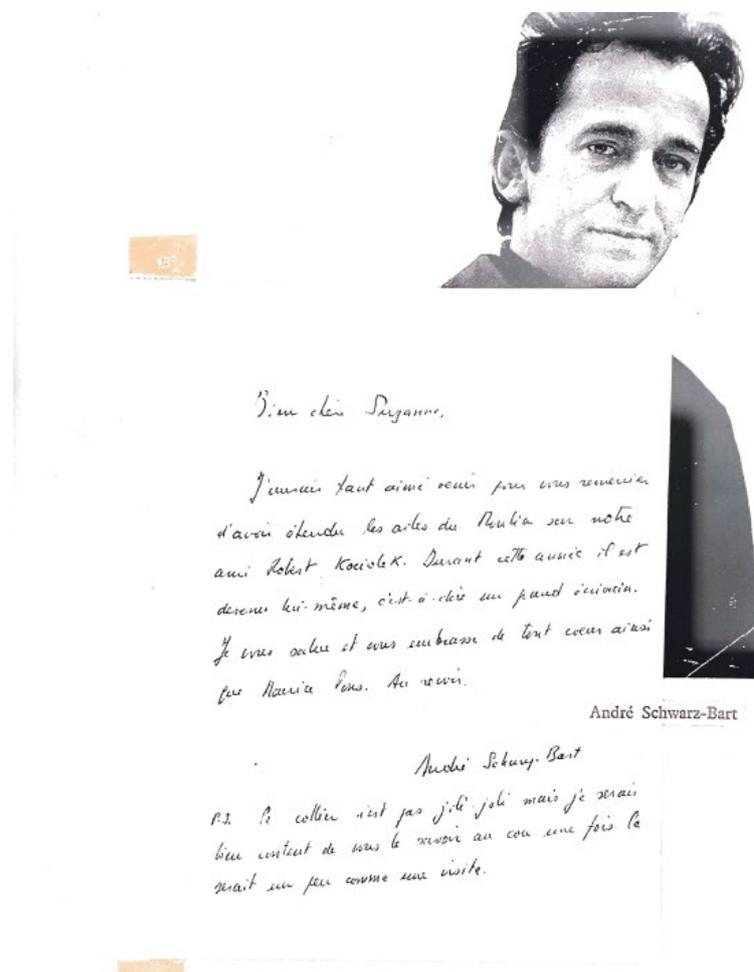


FIG. 1. Message d'André Schwarz-Bart dans Livre d'or du Moulin d'Andé (Livret I : 1959-1969)  
Reproduit avec l'aimable permission de Mme Suzanne Lipinska.

4. Maurice Pons, « Des colonies nommées départements », *Présence Africaine*, n° 43, 1962, p. 413-424.

Au lieu de partir du texte schwarz-bartien, nous partirons ici d'un lieu et du *genius loci*, d'une utopie résistant à l'institutionnalisation puisque le Moulin d'Andé accueillait « sans appartenance d'aucune sorte » des écrivains en herbe et des écrivains établis, des philosophes et des chercheurs, y trouvant un lieu où il fait bon se retirer, se ressourcer et travailler<sup>5</sup>. Des rencontres directes ou indirectes, entendons par ces dernières les hôtes prestigieux dont Schwarz-Bart a pu avoir connaissance, ont pu marquer son esprit, respectueux d'autrui et curieux d'échanges multiculturels. Des plus quotidiens aux plus philosophiques, des séminaires en plein air s'y déroulaient dans une atmosphère conviviale.

En effet, trois contemporains de Schwarz-Bart, Georges Perec (1936-1982), Arnaldo Palacios (1924-2015) et Richard Wright (1908-1960) ont chacun une dette à l'égard du lauréat du Prix Goncourt 1959, qui leur est peut-être également redevable. Ce sont ces héritages qui serviront à illustrer un des aspects de la notion d'« intertextualités spéculatives ». Par-là, nous entendons ce que William Marx, dans son cours au Collège de France, appelle les « bibliothèques invisibles », concept applicable au corpus schwarz-bartien sous son double versant inédit :

Il y a les bibliothèques visibles, les bibliothèques matérielles, constituées d'étagères et de livres parmi lesquels il est possible de circuler physiquement. Et puis il y a les bibliothèques invisibles ou immatérielles. Invisibles, elles peuvent l'être pour plusieurs raisons : parce qu'elles sont mentales, parce qu'elles sont cachées, parce qu'elles sont perdues, parce qu'elles n'existent pas encore. Or, ces structures invisibles ne sont pas les moins prégnantes ni les moins vastes : il y a plus de livres oubliés ou perdus que de livres dont on se souvient. Peut-on reconstituer ces œuvres disparues ou qui n'ont jamais vu le jour ? Peut-on concevoir d'autres bibliothèques, d'autres étagères, d'autres listes ou canons, où figureraient d'autres textes que nous ne connaissons pas, perdus, oubliés, négligés ? Ou, pour le dire autrement, y a-t-il une place pour une littérature autre<sup>6</sup> ?

C'est à cet autre versant de la genèse de l'œuvre que nous nous intéressons ici, tant il est vrai que le couple Schwarz-Bart semble tisser une œuvre avec une myriade de fils vers les œuvres les plus diverses. Comme dans le cas de Perec pour qui, selon Lipinska, « le plus important, ce sont les rencontres que Georges a faites et qui ont marqué sinon sa vie du moins son œuvre <sup>7</sup> », l'auteur du *Dernier des Justes* s'est trouvé consolidé dans le tissage d'une œuvre d'envergure transculturelle. Tel un artisan de la confection, Schwarz-Bart a entretissé l'univers de la diaspora juive et noire. Son premier roman déjà, *saga juive*, contient le mot « nègre » et, bien que ce soit de manière anecdotique, des Antillaises y apparaissent aux côtés d'Algériens<sup>8</sup>. C'est certes un surprenant détail, lorsqu'on sait qu'André Schwarz-Bart ne rencontra Simone qu'après avoir rendu le manuscrit du *Dernier des Justes* au Seuil. Pareille insertion ponctuelle témoigne de l'intention qui était la sienne, à savoir de traverser les barrières tant ethniques

---

5. Suzanne Lipinska, « Georges Perec au Moulin d'Andé », dans Jean-Luc Joly (dir.), *L'Œuvre de Georges Perec. Réception et mythisation*, Rabat, Université Mohammed V, 2002, p. 48.

6. William Marx, présentation du cours « Les bibliothèques invisibles », [www.college-de-france.fr](http://www.college-de-france.fr), 2021.

7. Suzanne Lipinska, « Georges Perec au Moulin d'Andé », art. cit., p. 31.

8. Voir Kathleen Gyssels, *Marrane et marronne, la co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart*, Leyde, Brill, coll. « Faux Titre », 2014, p. 54 et sv.

que religieuses, de parler pour d'autres communautés opprimées, de tisser dans son texte des fils d'autres peuples et minorités poursuivis, discriminés.

Très vite, André appelle et associe Simone à son travail à lui : *Un plat de porc aux bananes vertes*, selon les propres dires de la romancière, est essentiellement son invention, bien qu'elle l'ait aidé pour les touches assurant la « couleur locale » créole. Dès lors, couple de créateurs unique, ils s'ingénient à coudre noir sur blanc le « Code » de l'interculturel, de manière à interconnecter et entremêler des Histoires inséparables des peuples dominants et des peuples dominés. Alors qu'il nous paraît fondamental de relier, de coupler les romans signés d'André à ceux signés Simone, la co-écriture reste rarement étudiée, comme si elle posait un challenge trop haut<sup>9</sup>. Pourtant la filature schwarz-bartienne invite aux plus novatrices démarches épistémologiques : l'heuristique a généré des concepts comme celui de « nœud de mémoire » chez Michael Rothberg<sup>10</sup> ou d'« écriture de la résilience » chez Boris Cyrulnik, qui cite tardivement Schwarz-Bart<sup>11</sup>. La co-écriture fascine dans la mesure où il s'agit d'une œuvre insécable .

Les fidèles du Moulin avaient ce même élan de coopération : ils étaient des adeptes du cinéma et des fous du spectacle, s'épaulant et s'entraïdant. Cette idée de coopération est à la base de la notion des « intertextualités spéculatives », qui nous servira à mettre en lumière quelques facettes (ou si l'on veut quelques masques) d'André Schwarz-Bart, jusqu'ici restées inconnues. Des rencontres décisives ont donc dirigé sa plume. Le processus de création schwarz-bartien est infini au vu de l'énorme quantité de projets que l'auteur laissa inachevés à sa mort en 2006. Au chercheur qui a le goût de l'archive, le constat d'une œuvre restée pour sa majeure partie embryonnaire, suspendue sur les métiers à tisser, est imparable. Dès lors, au lieu de parler de conjectures et d'hypothèses comme de démarches infondées, l'œuvre schwarz-bartienne incite et invite à la spectaculaire filature dont nous entendons ici initier quelques nouvelles pistes.

Autant dire que ce que nous avons est la pointe d'un iceberg et que, s'abreuvant à la philosophie et aux sciences exactes, à la littérature européenne des classiques aux temps modernes, son œuvre transcende le concept de littérature nationale et aussi l'agenda de la littérature proprement postcoloniale ou post-Shoah. Tissant inlassablement ses fils vers d'autres œuvres de sorte à faire exploser les hypertextes, Schwarz-Bart fait en revanche implorer les paratextes<sup>12</sup> : s'accumulent dans les inédits les exemples d'hypertextes et les

9. *Créer à plusieurs mains. Genesis*, n° 41, 2015 ; Michel Lafon et Benoît Peeters (dir.), *Nous est un autre. Enquête sur les duos d'écrivains*, Paris, Flammarion, 2006 ; Benoît Peeters, « Écrire ensemble. Un projet inachevé », *ILCEA*, n° 24, 2015 ; Marjorie Stone et Judith Thompson, *Literary Couplings: Writing Couples, Collaborators, and the Construction of Authorship*, Madison, University of Wisconsin Press, 2006.

10. Michael Rothberg, « From 'lieu de mémoire' to 'nœud de mémoire' », *Yale French Studies*, n° 118-119, 2010, p. 3-12. Rothberg forgea son concept à partir d'entre autres l'Épilogue de *La Mulâtresse Solitude*. L'œuvre de Schwarz-Bart est également traitée dans son essai *Multidimensional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford, Stanford University Press, 2009.

11. Boris Cyrulnik, *Sauve-toi, la vie t'appelle*, Paris, Odile Jacob, 2012, p. 166.

12. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1989. Il nous convient que Genette emploie le mot « frange » comme synonyme de paratexte : « frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins

traces d'un « récrivain ». En revanche, le péri-texte fait quasiment défaut : quant aux entretiens et à l'éclairage avec ses publics, par ailleurs, biaisés, ils sont rares. Comment « a-border » une œuvre où le débord (hypertexte) domine pendant que le bord (paratexte), l'exégèse et l'échange avec les auteurs, se minimalisent et où le concept même de « marge » s'annihile ? A moins de partir à la recherche de « franges », externes et internes, exo- et intra-génétiques.

Auteur d'un premier grand roman, très vite accusé de plagiat, Schwarz-Bart a « disparu » au lendemain de sa consécration, multipliant les voyages et fréquentant un énorme réseau d'artistes d'horizons culturels divers. Paris étant bien sûr le lieu où il vivait alternativement avec Lausanne, Goyave et la province, il était en même temps celui qui se cachait, lors de chacun de ses passages dans la capitale, comme le confirme Robert Bober<sup>13</sup> ; cette préférence pour l'incognito est confirmée par Pietro Sarto<sup>14</sup>. Pour Pierre Assouline, le drame du lauréat du Goncourt 1959 était en effet cette grave accusation de plagiat, qui a rendu Schwarz-Bart extrêmement discret, fuyant le monde mondain et les confrontations avec le milieu de la presse. Assouline insiste sur cet aspect de son caractère. L'auteur profita :

de la distance et de l'insularité qui le séparaient de Paris et du milieu littéraire pour mieux s'en retrancher, ignorer ses diktats, ses mœurs, ses jeux. Tant et si bien que le 30 septembre dernier, lorsque fut connue la nouvelle de sa mort à Pointe-à-Pitre à 78 ans, beaucoup le croyaient mort depuis longtemps. Il avait toujours paru « naïf devant le Mal et désarmé de cœur. » Ce qu'il avait découvert en vivant si longtemps aux Antilles (amour, légèreté,...), il le portait déjà en lui à son arrivée. [...]

Jeune mécanicien en confection chez un tailleur du Marais, il lui arrivait de coudre des boutons dans le dos. J'ai enfin compris que pour lui comme pour d'autres futurs artistes et créateurs, au théâtre (Jean-Claude Grumberg), à la télévision (Izy Morgenstern, Robert Bober), au cinéma (Claude Berri), en philosophie (Robert Misrahi), au barreau (Georges Kiejman), l'atelier fut le lieu véritable de leurs humanités<sup>15</sup>.

Atelier de confection, le Moulin d'Andé : ce sont ce genre de centres non institutionnalisés qui instituent la « Bibliothèque imaginaire » d'André Schwarz-Bart. Boulimique, anxieux de ne pas être à la hauteur des attentes d'un roman à la hauteur du Goncourt et intimidé par la débâcle de l'Affaire schwarz-bartienne, il est sans conteste un écrivain « encyclopédique ». Lecteur de Golding comme de Voltaire, de Swift comme de Poe, de Baudelaire et de Rimbaud<sup>16</sup>, André Schwarz-Bart s'adresse sans doute plus restrictivement aux lecteurs juifs de son *magnum opus* lorsqu' en ouverture du *Dernier des Justes*, il cite une

---

légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente. » (p. 8).

13. Robert Bober, *Par instants, la vie n'est pas sûre*, Paris, P.O.L., 2020, p. 39.

14. Entretien avec Pietro Sarto à Saint-Prex, 4 octobre 2021.

15. Pierre Assouline, « La leçon d'André Schwarz-Bart », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 26, n° 1, 2011, p. 133.

16. Dans *L'Étoile du matin*, un des descendants de Schuster atterrit à Aden où il s'installe avec la fille du poète Rimbaud (André Schwarz-Bart, *L'Étoile du matin*, Paris, Seuil, 2009, p. 54), pendant que « la Commune » ex-bagnard, dans *Adieu Bogota*, a été « relégué » à cause de sa sympathie « communiste » avant la lettre. (André et Simone Schwarz-Bart, *Adieu Bogota*, Paris, Seuil, 2017).

strophe du poème du Polonais Mieczyslaw Jaztrun, « Les Obsèques »<sup>17</sup>, ou encore dans le dernier exergue, des lignes empruntées au poète juif polonais mort à Auschwitz, Yitskhok Katzenelson<sup>18</sup>. Ces exergues, rarement explicités, illustrent d'emblée la tension permanente entre le paratexte et le corps du roman, car si *Le Dernier des Justes* s'adresse virtuellement à l'humanité tout entière, les éléments préfaciels, épitextes, exergues, prologue, etc., spécifient la plupart du temps un « devoir de mémoire » à l'égard de son peuple anéanti par la Shoah. Cela met bien en relief la tension constante entre « universalisme » et « particularisme » qui était propre à l'esprit du Moulin.

Sous l'effet de l'accusation de plagiat, André Schwarz-Bart voulait que ses romans soient désormais comme ces « cathédrales moyenâgeuses », bâties par des mains anonymes, comme l'a rappelé encore récemment Simone Schwarz-Bart à Lausanne<sup>19</sup>. Pareille déclaration n'empêche pas qu'il ait brodé des clins d'œil à d'autres « maîtres » et, qu'à son tour, lui-même ait inspiré, imprégné l'œuvre de confrères.

### Arabesques perecquiennes

Que Perec ait été un le « pivot du Moulin » est indéniable<sup>20</sup>. Grand nombre d'écrivains l'y ont côtoyé. Mais Perec s'est aussi senti une vocation de cinéaste, en plus de poète et d'écrivain. C'est dans ce contexte qu'il travailla avec Robert Bober. Celui-ci, juif d'origine autrichienne, humble autodidacte, était proche d'André Schwarz-Bart. Grand connaisseur de films grâce à ses fréquentations du cinéma Champollion, Schwarz-Bart se lia d'amitié avec Robert Bober qui est donc un des *go-between* entre lui et Georges Perec. Tous partageaient le principe de la « coopération » comme principe confraternel dans l'écriture, la fascination des lettres, des symboles et des chiffres. Se protégeant contre l'animosité d'un milieu critique parisien et antillais, Schwarz-Bart s'associa son épouse<sup>21</sup>. De façon comparable, Georges Perec fit appel à Christine Lipinska, fille de Suzanne Lipinska, en 1976 pour des photos en noir et blanc dans le recueil de poèmes *La Clôture* (1980), avatar d'une autobiographie toute en sobriété<sup>22</sup>. Dans un article sur Robert Antelme destiné à la revue *La Ligne générale*, Perec prit la défense d'André Schwarz-Bart<sup>23</sup> et quoique nous ignorions si Schwarz-Bart a lu ce commentaire, on

17. Mieczyslaw Jaztrun, « Les Obsèques », trad. Kazimierz Orzechowski, *Poésie* 46, n° 32, 1946, p. 19. Dans leur histoire de la littérature polonaise, Slawomir Buryla, Dorota Krawczynska et Jacek Leociak considèrent Mieczyslaw Jaztrun (1903-1983) comme une voix majeure pour les mémoires de guerre et Varsovie occupée par les Allemands (*Polish Literature and the Holocaust (1939-1968)*, Berlin / New York, Peter Lang, 2020, p. 440-445).

18. Yitskhok Katzenelson, *Le Chant du peuple juif assassiné*, version bilingue français hébreu, trad. Rachel Ertel et Batia Baum, Paris, Bibliothèque Medem, 2005.

19. Simone Schwarz-Bart, Journées André et Simone Schwarz-Bart, Université de Lausanne, 30 septembre, 1er octobre 2021. Je remercie Anaïs Schampfli pour l'enregistrement des échanges entre l'auteure et le public.

20. Voir Suzanne Lipinska, « Georges Perec au Moulin d'Andé », art. cit., p. 49.

21. Kathleen Gyssels, « "Adieu Foulards, Adieu Madras" : Doublures de Soie dans l'œuvre réversible », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 26, n° 1, 2011, p. 111-131.

22. Georges Perec et Christine Lipinska, *La Clôture et autres poèmes*, Paris, Hachette, 1980.

23. Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité en littérature », dans *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992, p. 87.

peut conjecturer que Perec ait été frappé par plusieurs aspects oulipiens avant la lettre du *Dernier des Justes*<sup>24</sup>. Rappelons-en rapidement les plus frappants : l'hypertrophie des lieux, l'importance onomastique et graphique, l'incertitude quant à l'écriture et à la langue pour rendre le réel, l'obsession de souvenirs évanescents.

De surcroît, pendant la même année 1967, Perec publie *Un homme qui dort*<sup>25</sup> et les Schwarz-Bart *Un plat de porc aux bananes vertes*<sup>26</sup>, or ces deux récits sont des vases communicants, des textes étonnamment correspondants. Claude Burgelin, spécialiste de Perec, écrit : « Avec une intensité saisissante et une grande exactitude clinique, *Un homme qui dort* retranscrit à l'évidence une sorte de nuit blanche psychique vécue par son auteur. Sans chercher ni à glisser du côté du pathétique, ni à esquiver sa violence.<sup>27</sup> » Cela s'applique parfaitement à l'insomniaque Marie Monde qui, déambulant à travers un Paris hivernal, chancelant « jusqu'à hauteur de la place *Saint-André-des-Arts* » (nous soulignons) s'adresse à la deuxième personne (« Tu »), puis finit par la troisième personne, comble du dédoublement<sup>28</sup>. Comme Perec qui écrit tout son récit à la deuxième personne du singulier, Schwarz-Bart à son tour convoque plus d'une fois le « je » sous sa forme élidée, et passe au « tu » et à la troisième personne. À coups de hache, les deux auteurs s'attaquent au passé qui hante et les poursuit ; s'entendant encore sur l'insularité sous son double versant de « ghetto » et d'utopie, *La Mulâtresse Solitude*, d'une part, et *Wou le souvenir d'enfance*, d'autre part, se font écho. Tous deux creusent l'impossible deuil et la disparition des leurs, se dévouant en particulier à la mère.

### Des Antilles à l'Amérique latine

Dans *Un plat de porc aux bananes vertes*, André Schwarz-Bart énumère un certain nombre d'ouvrages à paraître, parmi lesquels « Bogota, Bogota ». Lorsque paraît *Adieu Bogota* à titre posthume en 2017, par les soins de Simone, cosigné par André et Simone Schwarz-Bart, le lecteur est automatiquement renvoyé à ce titre annoncé, légèrement modifié. À lire le roman se déroulant en partie en Guyane (où Marie Monde se met avec un ex-bagnard surnommé « la Commune »), on comprend sur le tard que les « événements de Bogota », auxquels Mariotte réfère dans *Un plat de porc*, sont en réalité le drame qui figure à présent dans le récit de Marie Monde. Étant donné que la Mariotte du Préambule du « cycle antillais » et la Marie du roman posthume sont une seule et même personne, le lecteur arrive mieux à rétablir le parcours erratique du personnage : réfugiée suite à l'éruption du Mont Pelée en 1902, Mariotte mène une existence misérable d'errance et se trouve impliquée dans la *Violencia* du 9 avril 1948 à Bogota. Il s'agit du début de soulèvements du peuple colombien après l'assassinat du leader populaire Jorge Eliécer Gaitán, charismatique candidat présidentiel, et dont l'élimination n'a

24. Voir Kathleen Gyssels, *Marrane et marronne*, op. cit., p. 225-304 (« Arabesques perecquiennes »).

25. Georges Perec, *Un homme qui dort*, Paris, Denoël, 1967.

26. André et Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc aux bananes vertes*, Paris, Seuil, 1967.

27. Claude Burgelin, « Perec et la judéité : une transmission paradoxale », *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 176, 2002, p. 167-182.

28. André et Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc aux bananes vertes*, op. cit., p.219.

jamais été élucidée. Plus de 400 000 personnes ont trouvé la mort dans les mois qui suivirent l'attentat ; des milliers d'étudiants et de civils ont été torturés de la manière la plus sadique.

Le chapitre neuf d'*Adieu Bogota* raconte ainsi à la première personne le viol de Marie Monde (qui est également la protagoniste, rappelons-le, d'*Un plat de porc*) par « Chien » dans la geôle de Bogota. L'épisode demeure énigmatique, bien que selon Simone Schwarz-Bart, sur la nature de ces soulèvements massifs, il s'agissait des manifestations d'une foule enragée, qu'elle désigne dans le roman final comme des « marches ». La formule reste implicite dans le roman mais lesdites « marches » sont de toute évidence le début de la guerre civile sanglante dans le pays latino-américain ; elles sont déclenchées par l'hécatombe d'avril 1948.



FIG. 2. Poème d'Arnaldo Palacios dans Livre d'or du Moulin d'Andé.  
Reproduit avec l'aimable permission de Mme Suzanne Lipinska.

Il s'avère que Schwarz-Bart reprend là des événements traumatisants qui ont conduit son ami Arnaldo Palacios, écrivain colombien poursuivi, expulsé ou menacé d'assassinat, à se réfugier dans divers pays d'Europe après sa dénonciation des atrocités, au Deuxième Congrès Mondial des Partisans de la Paix à Varsovie (1950) et ensuite au deuxième Congrès des Écrivains et artistes noirs, à Rome. Or, de nouveau, le Moulin d'Andé entre ici en jeu : d'après sa femme Béatrice Palacios<sup>29</sup>, André Schwarz-Bart est resté dans la souvenance de son mari un ami précieux avec qui il passa de longues heures à discuter littérature et poésie, le présent postcolonial si terrifiant, le passé esclavagiste et l'avenir plus qu'incertain de son pays natal, la Colombie. Palacios figure également sur le Livre d'or du Moulin d'Andé (Fig. 2). Schwarz-Bart rencontra Palacios, auteur de *Las Estrellas son negras* (1949), à diverses occasions : d'abord à Paris en 1949, puis à Rome en 1959 où tous deux ont participé au deuxième Congrès des Écrivains et Artistes Noirs. C'est de leur échange qu'a pu venir sa décision de situer l'univers concentrationnaire dans la dictature de Colombie.

### Alliages texte-image : l'empreinte de Richard Wright

Nous nous arrêterons brièvement à un troisième et dernier hôte du Moulin : l'Afro-Américain Richard Wright. Marié en secondes noces avec une Américaine d'origine juive polonaise, Ellen Poplar, Wright a été un fidèle du Moulin. Arrivé en 1956, après le premier Congrès des Écrivains et artistes noirs à la Sorbonne, Wright a fini par s'installer à Ailly, village à quelques encablures du Moulin. Un des plus grands auteurs afro-américains, Wright a sans doute frappé André Schwarz-Bart. Que le titre de la nouvelle de Wright, « Claire étoile du matin » (1947), résonne avec celui de *L'Étoile du matin*, nous en paraît un indice<sup>30</sup>. Mais il y a d'autres fils qui relient Schwarz-Bart et Wright.

Dans *Twelve Million Black Voices* (1941), l'auteur célèbre de *Native Son*, de *Black Boy*, réussit un photomontage sur l'Amérique sudiste et ségrégée, avec des photos en noir et blanc d'Edwin Rosskam<sup>31</sup>. Cet assemblage photo-texte, ouvrage présent dans la bibliothèque du Moulin, gérée par Maurice Pons, raccorde l'œuvre schwarz-bartienne dans la mesure où l'écriture cinématographique du romanesque schwarz-bartien aspire à sa transposition dans le septième art. En effet, dans les archives de la BNF, on trouve des scénarios des Schwarz-Bart<sup>32</sup>, qui se sont particulièrement intéressés aux arts picturaux, au genre du photomontage et aux ouvrages encyclopédiques illustrés. Dans une émission de radio présentant *Adieu Bogota*, Simone Schwarz-Bart mentionne *Let Us Now Praise Famous Men*, photoreportage

---

29. Entretien avec Béatrice Palacios au Moulin d'Andé, le 30 décembre 2021.

30. Richard Wright, « Claire étoile du matin », trad. Boris Vian, *Présence Africaine*, n°1, 1947, p. 120-136.

31. Richard Wright, Edwin Rosskam, *Twelve Million Black Voices. A Folk History of the Negro in the United States*, New York, Viking Press, 1941.

32. *La Mulâtresse Solitude* donna lieu à deux scénarios filmiques dont nous avons dépouillé les brouillons à la BnF : le plus accompli est de la main de Charles Najman, malheureusement suspendu à la mort en 2016 de celui-ci.

d'un couple d'Américains, James Agee et Walker Evans<sup>33</sup>. Paru la même année que l'album cosigné par Richard Wright et Rosskam, celui d'Agee et Evan nous confronte avec le *Deep South*, avec la pauvreté des métayers blancs et le racisme systémique.

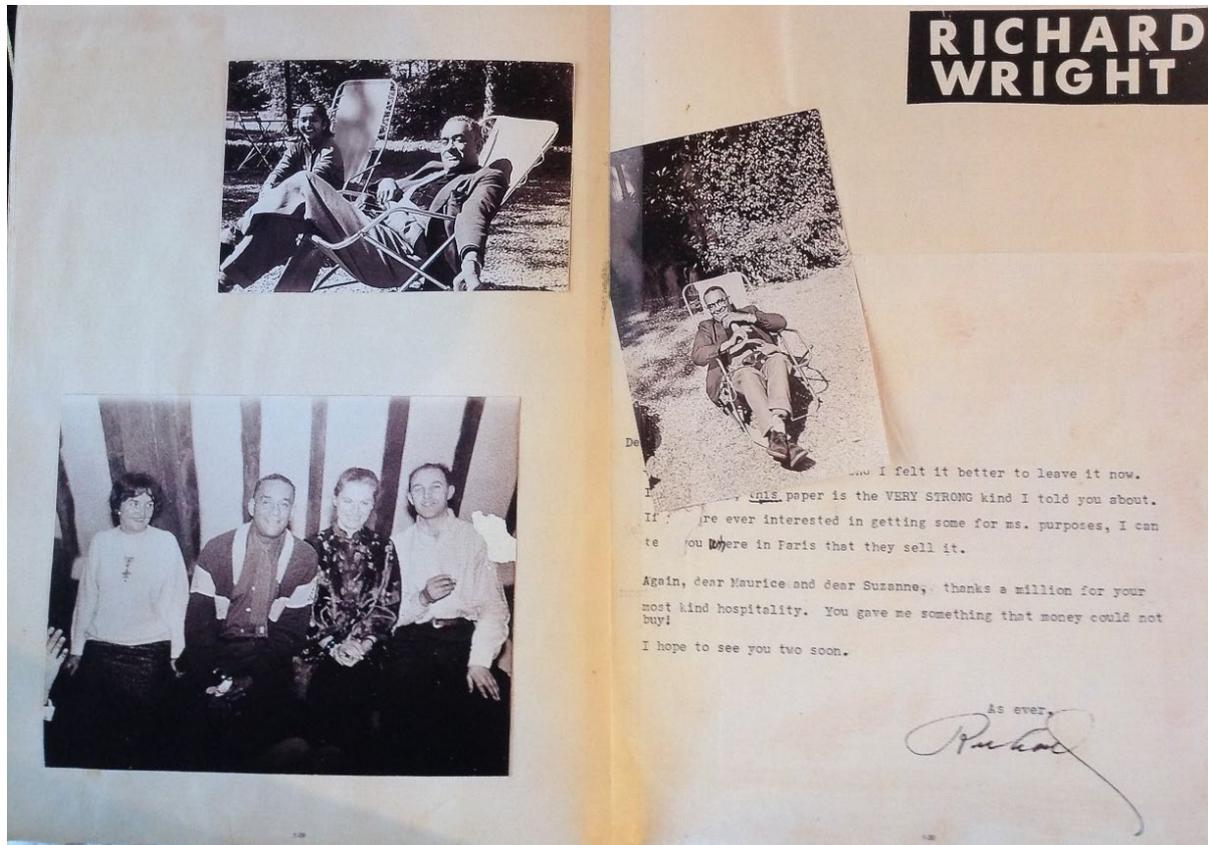


FIG. 3. Message de Richard Wright dans Livre d'or du Moulin d'Andé.  
Reproduit avec l'aimable permission de Mme Suzanne Lipinska.

A leur tour, les Schwarz-Bart vont entreprendre ensemble une archive photo-lyrique de la femme noire qui embrasse plusieurs siècles. C'est *Hommage à la femme noire*, encyclopédie de même envergure, qui tant par son objectif (documenter la condition féminine noire à travers les âges) que par sa portée, s'apparente aux *Twelve Million Black Voices* et à *Let Us Now Praise the Famous Men*<sup>34</sup>. *Hommage à la femme noire* associe Malka Marcovich, historienne, à une histoire illustrée pour jeunes et adultes, depuis la Reine de Saba jusqu'à ses lointaines sœurs de solitude, les esclaves déportées aux Amériques. Quant au texte schwarz-

33. Simone Schwarz-Bart au micro de la [Radio Télévision Suisse](#), 28 juin 2017 ; James Agee et Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*, 1941, réédité avec le sous-titre *The American Classic, in Words and Pictures, of Three Tenant Families in the Deep South*, Boston, Houghton Mifflin, 2000.

34. Simone Schwarz-Bart, *Hommage à la femme noire*, Éditions Consulaires, 6 t., 1988-1989 ; récemment réédité sous la double signature des deux époux (Simone et André Schwarz-Bart, *Hommage à la femme noire*, Le Lamentin (Martinique), Caraïbéditions, 2 t., 2020-2021).

bartien jouxtant l'iconographie, il frappe qu'il soit perméable à la narration romanesque. L'autotextualité est indéniablement un autre trait caractéristique de l'œuvre schwarzbartienne, de roman en roman, du théâtre au roman, ou encore, comme ici, de l'essai-photo au roman. Dans son propre photo-montage autobiographique, *Par instants la vie n'est pas sûre*<sup>35</sup>, Robert Bober revient sur *Let Us Now Praise the Famous Men*, ce qui renforce l'idée d'un fil qui serre le « nœud » entre les auteurs de cet album, Schwarz-Bart et lui-même. Envoûté par ce remarquable ouvrage, il conçut plus tard le projet d'un film du même genre. Ce ne fut que des années plus tard, après la mort de Perec, qu'il réalisa *En remontant la rue Vilin*<sup>36</sup>, un film documentaire sur la progressive destruction des lieux d'enfance de Perec à Paris.

Dans le milieu du Moulin et les rencontres déterminantes qu'il y fit, André Schwarz-Bart trouva une « bibliothèque invisible », voire un cinéma invisible, un entourage stimulant son activité inlassable avec Simone. Couple d'écrivains engagé, innovant l'écriture romanesque, alliant texte et image et tissant diaspora noire et juive dans un puissant mé-tissage socio-culturel, transatlantique. Hypothèses hardies ? Pas vraiment. Tout visiteur du Moulin d'André en ressort avec la conviction qu'entre ses fidèles et ses invités plus ou moins occasionnels, des fils innombrables se sont tissés. Sans le flair (ou la faculté de sentir), que vaut la recherche ?, nous confirme perspicacement Nimrod<sup>37</sup>.

## Bibliographie

- AGEE James et EVANS Walker, *Let Us Now Praise Famous Men*, Boston, Houghton Mifflin, 2000 [1941].
- ASSOULINE Pierre, « La leçon d'André Schwarz-Bart », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 26, n° 1, 2011, p. 132-133.
- BOBER Robert, *Par instants, la vie n'est pas sûre*, Paris, P.O.L., 2020.
- BURGELIN Claude, « Perec et la judéité : une transmission paradoxale », *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 176, 2002, p. 167-182. À consulter sur [www.cairn.info](http://www.cairn.info)
- BURYLE Slawomir, KRAWCZYNSKA Dorota et LEOCIAK Jacek, *Polish Literature and the Holocaust (1939-1968)*, Berlin / New York, Peter Lang, 2020, p. 440-445.
- CYRULNIK Boris, *Sauve-toi, la vie t'appelle*, Paris, Odile Jacob, 2012.
- DONIN Nicolas et FERRER Daniel (dir.), *Créer à plusieurs mains. Genesis*, n° 41, 2015. [doi.org/10.4000/genesis.1193](https://doi.org/10.4000/genesis.1193)
- GYSSELS Kathleen, « "Adieu Foulards, Adieu Madras" : Doublures de Soi/e dans l'œuvre réversible », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 26, n° 1, 2011, p. 111-131.
- *Marrane et marronne, la co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart*, Leyde, Brill, coll. « Faux Titre », 2014.
- JAZTRUN Mieczyslaw, « Les Obsèques », trad. Kazimierz Orzechowski, *Poésie 46*, n° 32, 1946, p. 19.
- KATZENELSON Yitskhok, *Le Chant du peuple juif assassiné*, version bilingue français hébreu, trad. Rachel Ertel et Batia Baum, Paris, Bibliothèque Medem, 2005.

---

35. Robert Bober, *Par instants, la vie n'est pas sûre*, op. cit., p. 64-73.

36. Robert Bober, *En remontant la rue Vilin* (1992).

37. Entretien non publié avec Nimrod (auteur de, entre autres, *Babel, Babylone*), dans sa demeure, le 31 décembre 2021. Voir aussi Nimrod, « Résidence sur le fleuve », dans *Petit Éloge de la lumière vivante*, Paris, Obsidiane, 2020, p. 89-95.

- LAFON Michel et PEETERS Benoît (dir.), *Nous est un autre. Enquête sur les duos d'écrivains*, Paris, Flammarion, 2006.
- LIPINSKA Suzanne (dir.), *Le Moulin d'Andé*, Paris, Quai Voltaire, 1992.
- « Georges Perec au Moulin d'Andé », dans Jean-Luc Joly (dir.), *L'Œuvre de Georges Perec. Réception et mythisation*, Rabat, Université Mohammed V, 2002, p. 47-52.
- NIMROD, « Résidence sur le fleuve », dans *Petit Éloge de la lumière vivante*, Paris, Obsidiane, 2020, p. 89-95.
- PALACIOS Arnoldo, *Las estrellas son negras*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2020 [1949].
- PEETERS Benoît, « Écrire ensemble. Un projet inachevé », *ILCEA*, n° 24, 2015. [doi.org/10.4000/ilcea.3523](https://doi.org/10.4000/ilcea.3523)
- PEREC Georges, *Un homme qui dort*, Paris, Denoël, 1967.
- « Robert Antelme ou la vérité en littérature », dans L.G. *Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992, p. 87.
- PEREC Georges et LIPINSKA Christine, *La Clôture et autres poèmes*, Paris, Hachette, 1980.
- PONS Maurice, « Des colonies nommées départements », *Présence Africaine*, n° 43, 1962, p. 413-424.
- RIEFFEL Rémy, *La Tribu des clercs. Les Intellectuels sous la V<sup>e</sup> République, 1958-1990*, Paris, Calmann-Lévy, 2008.
- ROTHBERG Michael, *Multidimensional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford, Stanford University Press, 2009.
- « From 'lieu de mémoire' to 'nœud de mémoire' », *Yale French Studies*, n° 118-119, 2010, p. 3-12.
- SCHWARZ-BART André, *Le Dernier des Justes*, Paris, Seuil, 1959.
- *La Mulâtresse Solitude*, Paris, Seuil, 1972.
- *L'Étoile du matin*, Paris, Seuil, 2009.
- SCHWARZ-BART André et Simone, *Un plat de porc aux bananes vertes*, Paris, Seuil, 1967.
- *Adieu Bogota*, Paris, Seuil, 2017.
- SCHWARZ-BART Simone, *Hommage à la femme noire*, Éditions Consulaires, 6 t., 1988-1989.
- SCHWARZ-BART Simone et André, *Hommage à la femme noire*, Le Lamentin (Martinique), Caraïbédéditions, 2 t., 2020-2021.
- STONE Marjorie et THOMPSON Judith, *Literary Couplings: Writing Couples, Collaborators, and the Construction of Authorship*, Madison, University of Wisconsin Press, 200.
- WRIGHT Richard, « Claire étoile du matin », trad. Boris Vian, *Présence Africaine*, n° 1, 1947, p. 120-136.
- WRIGHT Richard et ROSSKAM Edwin, *Twelve Million Black Voices*, New York, Thunder Mouth's Press, 1941.

## « Exorciser le poignard » Compétition, envie et ressentiment dans l'œuvre de Nelly Arcan

FRANCESCA CAIAZZO, Université de Sherbrooke

### Résumé

Cet article s'intéresse au rôle que le sentiment d'envie joue dans deux romans de Nelly Arcan, *Folle* (2004) et *À ciel ouvert* (2007). En montrant que les personnages féminins évoluent dans un monde où la concurrence et la compétition constituent le mode principal d'interaction sociale, et où la valeur des sujets féminins résulte de leur corps sexualisé, notamment par le biais de l'auto-objectivation et de la chirurgie esthétique, l'article étudie les rouages de l'envie et du ressentiment qui conduisent à un dénouement tragique. Créant un univers qui peut être qualifié de dystopique, l'écriture d'Arcan invite à repenser la compétition et la rivalité chez ses personnages féminins comme un signe d'insécurité et d'incertitude ontologique.

[U]ne femme n'est jamais une femme que comparée à une autre, une femme parmi d'autres<sup>1</sup>

[U]ne compétition sexuelle généralisée transforme la structure même de la volonté et du désir, et [...] le désir revêt les propriétés de l'échange économique : il se trouve alors régulé par les lois de l'offre et de la demande, de la rareté et de la surabondance<sup>2</sup>

Au Québec, les écrivaines entrent de façon massive sur la scène littéraire au début des années 1960<sup>3</sup> : dans leurs œuvres, l'on voit « émerger un sujet féminin qui regarde le monde, tout en exprimant sa difficulté à en faire partie » et qui « pose un regard critique sur les inégalités sociales et politiques instituées au regard de l'identité sexuelle<sup>4</sup> ». Dans les productions littéraires et théâtrales des années 1970<sup>5</sup>, la parole féministe se fait plus explicite et se consacre à une véritable quête d'identité féminine.

Comme l'observe entre autres Lori Saint-Martin, la génération suivante investit le champ littéraire de façon différente. Si les textes du féminisme radical des années 1970 ne

---

1. Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001, p. 21.

2. Eva Illouz, *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse dans la modernité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2012, p. 117.

3. Isabelle Boisclair, *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Québec, Nota bene, 2004.

4. Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette, « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, 2014, p. 41.

5. Parmi ces autrices, citons à titre d'exemple Louky Bersianik, Denise Boucher, Nicole Brossard, Madeleine Gagnon et France Théoret.

cachent pas leur caractère militant, les écrivaines des années 1980 ne parlent pas explicitement du féminisme ou s'en détachent ; leurs écrits, que Saint-Martin propose d'appeler « métaféministes », invitent à « remettre en cause les stratégies et les orientations des aînées féministes tout en intégrant à la fiction des préoccupations similaires<sup>6</sup> ». « Finies les luttes collectives, finis les appels à la solidarité. Au contraire, l'expérience personnelle est omniprésente<sup>7</sup> », constate-t-elle, tout en affirmant que « ces textes n'évacuent pas le féminisme mais l'absorbent, l'interrogent, le font évoluer<sup>8</sup> ».

Évelyne Ledoux-Beaugrand envisage quant à elle la nouvelle génération d'écrivaines se situant entre 1990 et 2010 environ « à la lumière d'un changement de paradigme dans l'imaginaire de la filiation, changement corrélé [...] à la posture d'héritière qu'elles occupent désormais sur la scène de la littérature des femmes ainsi que sur la scène des théories féministes<sup>9</sup> ». À l'instar de Saint-Martin, elle remarque « un goût prononcé pour l'intime et l'intimiste<sup>10</sup> » mais ajoute, parmi les traits communs de ces écrivaines, une représentation du corps féminin ancrée « dans une esthétique explicite, voire (post)pornographique<sup>11</sup> », dans la mesure où cette écriture « procède à un démembrement des corps » et s'avère « [m]arquée par une économie dans laquelle prévaut le regard, [...] où les corps féminins ne sont plus seulement suggérés par un travail sur la musicalité du texte, tel que le pratiquait l'avant-garde de l'écriture féminine<sup>12</sup> ». De plus,

De l'euphorie de la pensée du *comm-*, marquée par l'enthousiasme révolutionnaire de ses auteures et penseuses ainsi que par les célébrations carnavalesques auxquelles elles en appellent, il y a glissement vers la dysphorie, état de malaise généralisé, d'angoisse, de remise en question qui ne tient toutefois pas d'une posture individuelle, mais inscrit plutôt cet imaginaire du *dys-* du côté d'une politique mélancolique<sup>13</sup>.

C'est dans ce contexte que s'inscrit l'œuvre de Nelly Arcan, qui fait son entrée en littérature avec *Putain* en 2001 aux Éditions du Seuil. Dans ses romans, les personnages féminins consacrent toutes leurs énergies à vouloir atteindre un idéal de beauté qui passe par la chirurgie esthétique et à fuir le vieillissement du corps, synonyme de laideur qu'il faut éviter à tout prix<sup>14</sup>. L'écriture d'Arcan a été qualifiée de dystopique<sup>15</sup>, eu égard de la déception et

6. Lori Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et Images*, vol. 18, n° 1, 1992, p. 82.

7. *Ibid.*, p. 84.

8. *Ibid.*, p. 87.

9. Évelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2010, p. 3.

10. *Ibid.*, p. 5.

11. *Ibid.*, p. 6.

12. *Ibid.*, p. 109-110.

13. *Ibid.*, p. 9.

14. Pour une anthologie sur l'œuvre d'Arcan, voir Isabelle Boisclair, Christina Chung, Joëlle Papillon et Karine Rosso (dir.), *Nelly Arcan : Trajectoires fulgurantes*, Montréal, Remue-Ménage, 2017.

15. Marine Gheno, « Dystopie au féminin chez Nelly Arcan : lecture métaféministe », *Canada and Beyond: A Journal of Canadian Literary and Cultural Studies*, vol. 3, n°s 1-2, 2013, p. 123-139.

de l'absence d'espoir dont elle est porteuse, comme si ses personnages féminins étaient coincés dans un monde patriarcal sans issue et sans aucune alternative.

L'axe horizontal communautaire dont parle Ledoux-Beaugrand n'est effectivement pas investi par Arcan : à la place d'un sentiment de sororité, on trouve des femmes rivales et atomisées, en compétition les unes avec les autres. Si nombre d'études ont été consacrées à l'impératif de beauté dans l'œuvre d'Arcan en adoptant une lecture féministe<sup>16</sup>, peu d'entre elles insistent sur le mode d'interaction compétitif entre les différents personnages féminins et sur le sentiment d'envie, voire de ressentiment, qui en résulte, alors même que l'envie s'avère être un moteur puissant dans l'économie des romans arcaniens et dans leur diégèse.

C'est le cas de *Folle* (2004), où le personnage principal prénommé Nelly développe une véritable obsession pour Nadine, une ex de son amant : cette obsession contribuera, avec d'autres facteurs, à la fin de leur relation, présage que Nelly semble avoir dès le début et qui devient une prophétie autoréalisatrice<sup>17</sup>. Le qualificatif de « folle » qui sert de titre revient justement dans une scène où Nelly, persuadée de voir Nadine se promener dans le parc en face de la fenêtre de son amant, décide de descendre pour l'affronter, en dépit des protestations et des critiques de cet homme : « Tu as voulu me retenir ; pour ça tu as dit que ma combativité ne ferait que l'exciter davantage et quand tu as vu que je ne t'écoutais pas, tu as dit que je ferais une folle de moi » (*F*, p. 118). C'est également le cas d'*À ciel ouvert* (2007), où Rose se sent menacée par Julie, une femme croisée dans une salle de sport et dans une terrasse de bar, avant de découvrir qu'elle habite dans l'immeuble dans lequel Rose et son compagnon Charles viennent d'emménager<sup>18</sup>. Dès le début, Julie est évoquée tel un « poignard » qui entrave la voix de Rose et telle une menace à l'équilibre, quoique précaire, de la vie du couple. « Quelque chose du monde s'était affaissé pour Rose ce jour-là sur la terrasse du Plan B. Son règne commençait de prendre fin pour faire place à celui d'une autre qui prenait le chemin inverse en émergeant » (*ACO*, p. 37).

Que ce soit dans *Folle* ou dans *À ciel ouvert*, on pourrait estimer qu'il s'agit de jalousie et non pas d'envie, car après tout, Nelly et Rose ont peur de perdre l'homme avec lequel elles ont une relation face à l'arrivée d'une rivale potentielle. S'il existe bel et bien chez ces deux personnages une crainte d'abandon, une lecture attentive des deux romans révèle que ce qui les fait le plus souffrir, c'est qu'elles voudraient posséder les attributs de Nadine et Julie, attributs qui leur font défaut. Aux yeux des premières, la beauté, le charisme et le caractère séduisant des dernières les rend meilleures et, par conséquent, destinées à gagner. En d'autres termes, ce n'est pas la peur de perdre quelque chose qui anime Nelly et Rose, mais plutôt la conviction, face à d'autres femmes, d'avoir une tare ou un défaut, de ne pas être à la hauteur.

C'est donc sur ces deux exemples que je souhaite me pencher pour analyser le rôle joué par l'envie dans ces romans. Mon hypothèse est qu'en mettant en scène les rouages de

16. Claudia Labrosse, « L'impératif de beauté du corps féminin : la minceur, l'obésité et la sexualité dans les romans de Lise Tremblay et Nelly Arcan », *Recherches féministes*, vol. 23, n° 2, 2010, p. 25-43.

17. Nelly Arcan, *Folle*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004. Désormais *F*.

18. Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2007. Désormais *ACO*.

ce sentiment, tant honteux qu'irrationnel, l'écriture d'Arcan parvient à aller à la racine du stéréotype de la femme envieuse et vengeresse tout en le déjouant partiellement : en effet, les personnages féminins arcaniens développent une forme de ressentiment<sup>19</sup> qui est tourné vers l'intérieur, les poussant à s'autodétruire, ou qui impacte l'homme en tant qu'objet de la rivalité et non pas la figure de la rivale. Ces sentiments doivent alors et avant tout être envisagés dans un contexte où la compétition, entre femmes mais aussi entre sujets plus généralement, colore et empoisonne les rapports sociaux et la perception de soi. Après un détour théorique, j'analyserai le rôle de la multitude dans le développement de l'envie et de la fragilisation de l'identité, j'évoquerai le lien étroit entre envie et désir mimétique et je terminerai par montrer les effets du ressentiment.

### Compétition, incertitude et corps féminin

Pour comprendre la place que l'envie et le ressentiment occupent dans l'œuvre d'Arcan, il convient d'abord de faire un pas de côté et d'analyser, à l'aide de la philosophie et de la sociologie, la particularité des modes d'interaction dans les sociétés occidentales. Comme le rappelle Hartmut Rosa, la concurrence, tantôt libre tantôt régulée, est devenue au cours du processus de modernisation le mode d'interaction dominant. Si la comparaison à autrui fait partie des caractéristiques propres à l'être humain, les sociétés modernes cherchent tout particulièrement, « en instaurant une authentique "compétition sociale", à faire d'une telle pulsion le moteur central de la production et de la reproduction de la société<sup>20</sup> ». Au cours de ce processus de modernisation, la compétition elle-même a changé de statut : elle ne constitue plus un simple moyen pour atteindre un objectif social établi de façon exogène, mais un but en soi. Ce faisant, la concurrence s'autonomise et se cristallise. Le mode d'interaction concurrentielle, désormais devenu hégémonique, encadre et régule la considération sociale dont les sujets font l'expérience. Cela exige néanmoins un effort individuel important : « Les individus sont contraints de *paraître* instruits, cultivés, fiables, engagés – en d'autres termes : compétitifs<sup>21</sup> », y compris dans les relations amoureuses et dans la quête d'un partenaire. De plus, les modes d'évaluation ne dépendent plus des normes du groupe, des cadres communs : en ce sens, le processus est devenu à la fois plus subjectif et plus individualiste.

À ces constats concernant la compétitivité dans les interactions sociales, Eva Illouz ajoute une réflexion sur leur caractère genré ou, pour le dire autrement, sur les spécificités de l'expérience féminine dans des relations hétérosexuelles. En remarquant que le « sex-appeal » ou attrait sexuel est devenu « un critère inédit d'évaluation, détaché à la fois de la beauté et du caractère moral<sup>22</sup> » dans le choix d'un partenaire, perturbant par conséquent les

---

19. Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale*, trad. Jean Gratiot, Isabelle Hildenbrand, Paris, Folio, 1887 [1985] ; Max Scheler, *L'Homme du ressentiment*, Paris, Gallimard, 1933 [1993] ; Stefano Tomelleri, *Ressentiment: Reflections on Mimetic Desires and Society*, East Lansing, Michigan State University Press, 2015.

20. Hartmut Rosa, « La compétition comme mode d'interaction », *Sociologie*, vol. 10, n° 3, 2019.

21. *Ibid.*

22. Eva Illouz, *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse dans la modernité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2012, p. 88.

formes traditionnelles d'endogamie sociale, Illouz place le corps sexuel et sexualisé au centre du marché des relations contemporaines. Elle s'interroge surtout sur la façon dont « la beauté, l'attrait sexuel et la sexualité » sont « incorporés dans la structure de classe », jusqu'à devenir « à leur tour un nouveau mode de stratification<sup>23</sup> ».

Elle affirme que « sous l'égide de la liberté sexuelle, les relations hétérosexuelles ont pris la forme d'un marché – la rencontre directe entre d'une part l'offre émotionnelle et sexuelle et d'autre part la demande émotionnelle et sexuelle<sup>24</sup> ». Elle ajoute :

L'échange sexuel, dès lors qu'il s'organise dans le cadre d'un marché, place les femmes dans une position ambivalente : elles sont à la fois autonomes et avilies dans et par la sexualité [...]. Cette ambivalence montre comment le capitalisme consumériste travaille à donner toujours plus d'autonomie tout en exploitant la subjectivité des femmes<sup>25</sup>.

Le corps sexuel, dans son caractère immanent, se voit récupéré par la consommation marchande et par les différentes technologies, dans un cadre qu'elle qualifie de capitalisme scopique. Celui-ci favorise l'évaluation visuelle au détriment de la reconnaissance, l'auto-objectivation du corps au détriment d'une identité stable, notamment pour les femmes :

l'auto-objectivation produit des formes d'incertitude quant à la valeur d'une personne et crée ainsi des expériences d'autodépréciation. C'est parce que, pour la plupart des femmes, la réalisation de leur valeur sexuelle reste inachevée. Dans la sociologie marxiste, la valeur d'une marchandise est pleinement réalisée lorsqu'elle se produit dans une interaction sociale concrète, par exemple dans l'achat ou le troc. Mais la valeur que les femmes produisent ne peut pas se réaliser pleinement sur le marché sexuel et économique [...]. Pour les femmes, la valorisation sexuelle fonctionne souvent comme un capital produit inutilement, comme une valeur qui produit des rendements faibles ou incertains<sup>26</sup>.

Ces expériences d'autodépréciation sont au cœur des romans d'Arcan : le corps des personnages féminins, qui semble être devenu le seul repère dans le marché des relations, ne s'avère être jamais à la hauteur du modèle idéal, du fait de son vieillissement inéluctable et de la quantité importante d'autres corps féminins auxquels se comparer. Comme le résume Illouz, « le champ de la sexualité est structuré par l'obsolescence (et par l'angoisse qui va avec)<sup>27</sup> ». Dans ce contexte compétitif qui invite à une amélioration permanente, l'envie résultant d'une évaluation comparative selon des normes de beauté, notamment entre des sujets qui se ressemblent, devient inévitable. Dès lors, l'incertitude devient ontologique<sup>28</sup> et les femmes peinent à développer une estime de soi susceptible d'être stable. Cette incertitude résulte de trois facteurs – la valorisation, l'évaluation et la dévaluation –

---

23. *Ibid.*, p. 109.

24. Eva Illouz, *La fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*, Paris, Seuil, 2020, p. 29.

25. *Ibid.*, p. 30.

26. *Ibid.*, p. 169-170.

27. *Ibid.*, p. 173.

28. Illouz emprunte à Anthony Giddens la notion d'incertitude ontologique. Voir Anthony Giddens, *La transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*, trad. Jean Mouchard, Rodez, Le Roergue / Chambon, 1992 [2004].

dans un contexte de domination économique et symbolique des hommes sur les femmes : si la valeur d'un objet découle d'une relation sociale et n'est pas inhérente à l'objet lui-même, la valeur des femmes dépendra nécessairement de l'évaluation des hommes.

Les personnages de Nelly dans *Folle* et de Rose dans *À ciel ouvert* montrent que l'incertitude et l'envie se nourrissent l'une l'autre : le sentiment d'envie génère de l'insécurité, et l'insécurité renforce la compétition et le sentiment d'envie. La difficulté de se sentir pleinement sujet résulte alors de la présence d'autres femmes, toujours nombreuses, toujours meilleures : la rivale – Nadine dans le premier cas et Julie dans le deuxième – est également porteuse de la multitude et de la menace qu'elle constitue.

### Une Schtroumpfette contre la multitude

Dans *Putain*, Arcan convoque la figure de la Schtroumpfette, incarnation par excellence de l'objet de désir. Celle-ci se distingue par sa volonté d'être non seulement la plus belle, mais la seule parmi les hommes, comme l'était la Schtroumpfette au village des Schtroumpfs. Le fantasme évoqué dans le premier roman d'Arcan est donc celui d'un monde sans compétition, où il ne faudrait pas lutter pour obtenir le désir masculin et pour exister<sup>29</sup>.

C'est précisément le contraire que vivent ses personnages féminins, qu'Arcan plonge dans un contexte que l'on pourrait qualifier de surplus. Les femmes sont partout, elles sont nombreuses et elles sont une menace tant pour Nelly que pour Rose. La première affirme, en s'adressant à son amant (dont le nom est tu tout au long du roman) :

j'en veux [...] au soleil d'éclairer indifféremment les gens sans tenir compte de tes voisines qui pourraient se faire bronzer sous ta fenêtre, tes brunes de voisines qui pourraient bouger les fesses en se cambrant les mains derrière la tête et même pousser des cris en s'aspergeant d'eau froide. J'en veux aux filles de ton coin du plateau Mont-Royal qui pourraient puiser dans le répertoire de l'inouï tous les minois d'adolescentes qui te font bander. (*F*, p. 28)

Les voisines apparaissent toujours au pluriel, elles forment une foule compacte dans laquelle aucun sujet n'est différenciable ; elles renvoient à leur tour à « tous les minois d'adolescentes », autre groupe dont le seul point commun est l'intérêt que l'amant leur porte à cause de leur âge. Au désir de celui-ci, singulier et unique, correspond donc une multitude indistincte. L'amant charrie en effet avec lui un nombre incalculable de filles, que ce soient ses anciennes fréquentations ou les images qu'il regarde devant son ordinateur :

Quand je t'ai connu, j'ai connu du même coup tes trois ex, Nadine, Annie et Annick. J'ai également connu les filles du Net stockées en masse dans ton ordinateur et qui, celles-là, portaient tous les noms regroupés en grandes catégories, les Schoolgirls, les College Girls et les Girls Nextdoor, les Wild Girl-friends et celles qui portaient des bottes qui ne manquaient jamais de te faire chavirer devant ton écran, les Fuckmeboots. (p. 19)

---

29. Francesca Caiazzo, « La Schtroumpfette d'Arcan et la construction de la féminité, » dans Lilas Bass, Isabelle Boisclair et Catherine Parent (dir.), *Nelly Arcan. Regards transatlantiques*, Presse Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction – Non-Fiction XXI », 2022 (à paraître).

Le récit insiste sur l'immédiateté de la présence d'autres femmes : l'amant n'a jamais été envisagé tout seul, mais toujours lié à d'autres femmes. Si les trois ex portent des prénoms aux sonorités similaires, les autres filles n'ont pas de nom et sont regroupées dans les catégories propres aux sites pornographiques. Dans l'effet de multitude, Nelly semble mettre sur le même plan les femmes qu'il a fréquentées et celles qu'il ne connaît que de façon virtuelle ; dans les deux cas, ce sont des femmes liées à son désir et à son plaisir. Par l'image des filles « stockées en masse » dans l'ordinateur de l'amant, Nelly remarque à nouveau le déséquilibre foncier entre ce dernier et ce groupe indistinct : il les contient, elles sont enfermées. Elles sont à ce point contenues chez l'amant que Nelly ajoute : « Tu n'as pas pensé que, sous toi, je devrais désormais affronter la multitude des filles du Net qui me mépriseraient sous tes paupières fermées ni que, par la suite en tête à tête, je ne me verrais plus dans tes yeux et ne croirais plus qu'à la chatte des autres » (p. 105). Le verbe « affronter » suggère une lutte entre Nelly et toutes ces filles du Net ; au milieu se tient l'amant, porteur de la présence et du regard des autres. Par cette image suggestive des filles se cachant sous les paupières de l'amant, le récit montre la difficulté de Nelly à être non seulement confiante mais aussi vue par cet homme. Si dans l'univers arcanien les femmes peinent en général à exister en dehors du regard masculin, Nelly est alors invisible.

L'idée que le monde regorge de femmes constitue une véritable obsession pour Rose, dont la mère a donné naissance à cinq filles et à un garçon : « Dès que sortie de sa mère son drame avait déjà commencé, Rose était coincée au milieu d'une succession de filles récompensée, au plus grand soulagement de la famille Dubois, d'un garçonnet » (ACO, p. 25). Ce « pullulement femelle répandu en long et en large » détermine chez elle « une vision increvable du monde » (p. 26) selon laquelle les femmes sont plus nombreuses que les hommes, et que ce surplus<sup>30</sup> pousse les premières à être malheureuses. Ce déséquilibre quantitatif a aussi pour effet d'exacerber la compétition pour obtenir le regard et l'attention d'un homme<sup>31</sup>. Ainsi, le récit note que la terrasse est « bondée de femmes [et] agrémentée de quelques hommes » (p. 32), que « [d]ans le Mile-End et dans tous les restaurants du Plateau, [il y a] toujours ce désavantage numérique chez les femmes en trop grand nombre où, en plus, elles batt[ent] des records de jeunesse » (p. 43).

La multitude renvoie à une foule indistincte et hétérogène : les individus dont elle est composée ne sont pas appréhendés en tant que tels, mais les uns au contact des autres et dans l'effet de rassemblement qu'ils créent. Que ce soit dans *Folle* ou dans *À ciel ouvert*, on retrouve la peur, de la part de Nelly et de Rose, de ne pas être reconnues et valorisées au milieu d'une foule, mais cette crainte est également accompagnée par la sensation qu'elles ont d'être écrasées par la beauté des autres femmes. En effet, dans l'action de se comparer, Nelly et Rose sont toujours perdantes. La première, face aux images pornographiques d'une

30. « Même en dehors de son Saguenay natal le surplus avait lieu, partout où se posait son regard se plaquait cette distribution haïssable des sexes au désavantage des femmes qui s'obstinaient à vivre, à rester dans le décor », ACO, p. 26.

31. « Voilà : l'amour est plus difficile à vivre pour les femmes parce qu'elles sont plus nombreuses que les hommes. Les femmes en reste créent une tension chez les autres femmes en voulant se tailler une place auprès des hommes », explique Rose à Julie. *Ibid.*, p. 76.

jeune fille que son amant lui montre, affirme : « j'ai eu du mal à me regarder dans le miroir parce que mon image me choquait, par rapport à Jasmine, j'avais un âge avancé, j'avais l'âge des ridicules et des premiers cheveux blancs » (F, p. 101). À la suite de leur rupture, Nelly continue de se comparer à cette jeune fille et de penser « à [sa propre] maladresse devant sa précision numérique » (p. 106). Rose fait montre de la même détresse au contact avec d'autres femmes, d'autant plus qu'elle est styliste et qu'elle habille des mannequins pour les shootings de Charles, son compagnon : « Beaucoup de ces modèles étaient adorables, c'est vrai, Rose en avait apprécié de nombreuses pour leur gentillesse, pour leur bonté d'âme, mais elle les avait surtout regardées, rencontrant chaque fois le bouleversement, à ses dépens » (ACO, p. 28). L'apparence des autres femmes ne peut pas être appréhendée par un simple jugement esthétique en dépit du sujet qui le formule ; au contraire, elle ne peut être que dangereuse et violente dans un monde compétitif. Aussi, le regard détruit tout ce qu'il trouve sur son passage, y compris les considérations sur les attitudes de ces femmes. Ce choc, qui oblige Rose à fermer les yeux, est nommé « le poignard » : « Poignard pour amputation infligée aux yeux, au cœur, pour suppression de sa propre existence dans la lumière trop vive » (p. 28). À l'instar de Nelly, Rose se sent disparaître face à la présence d'autrui, et cette disparition se fait dans la douleur corporelle. Ainsi, il s'agit pour elle « de s'habituer à la suffocation que provoquait leur beauté. Les modèles étaient écrasantes de façon unanime, unilatérale » (p. 41). Comme le dernier adjectif le souligne, ce n'est pas une rencontre qui engendre une comparaison réciproque, mais une bataille perdue d'avance où le sujet fait face à une beauté sans cesse décuplée dont la force ne peut qu'écraser.

Si Nelly et Rose sont donc effacées par la multitude, ce n'est pas parce qu'elles sont simplement noyées en son sein. Leur position énonciative se trouve à *l'encontre et à l'extérieur* de cette multitude : elles n'intègrent pas la foule car elles sont foncièrement inférieures aux sujets qui la forment, ce qui fait dire à Rose que « [ê]tre styliste c'est trouver un moyen de ne pas avoir mal devant la supériorité des autres. Être styliste c'est travailler dans le sens de la supériorité des autres, c'est ajouter de la beauté sur la beauté de base qui heurte déjà » (p. 41). La position de Rose est encore plus douloureuse car elle participe activement, par le biais de son travail, à creuser l'écart entre les mannequins et elle. À la base du vécu des deux personnages féminins, il y a ce poignard dont Rose parle, qui cristallise avec justesse toute la souffrance que l'envie suscite. Néanmoins, l'œuvre d'Arcan ne se limite pas à en faire le constat et la conclusion, mais s'emploie à l'exorciser, donc à l'expulser, et ce par le biais de deux rivales identifiables : Nadine et Julie.

### **Rivales dans le reflet : envie et désir mimétique**

Contrairement à la multitude de femmes, Nadine et Julie n'incarnent pas seulement le surplus et l'étendue des possibilités : de prime abord, elles semblent être un obstacle concret à la relation entre Nelly et l'amant, ainsi qu'à celle entre Rose et Charles. Elles s'inscrivent dans une dynamique relationnelle triangulaire. Leur rôle dans la diégèse peut à mon sens être analysé à l'aide de la notion de désir mimétique telle que proposée par René Girard.

Pour l'intellectuel français, tout désir est désir d'être comme l'autre et traduit une volonté d'imitation. Le désir s'inscrit dans la relation triangulaire entre le sujet, son modèle et l'objet<sup>32</sup>. Le sujet désire l'objet désiré par le modèle : ainsi, le rôle moteur n'est pas l'objet mais le modèle, ce qui relègue l'objet au second plan. Ce processus n'est toutefois pas uniquement passif, dans la mesure où il est réciproque donc forcément dynamique. Le conflit et la rivalité entre le sujet et le modèle résultent du fait de posséder le même désir d'objet<sup>33</sup> ; derrière un modèle peut se cacher un rival redouté, tout comme derrière un rival peut se cacher un modèle admiré et envié.

Si l'on suit cette triangulation du désir, dans *Folle l'amant* est l'objet et Nadine est le modèle, alors que dans *À ciel ouvert* Charles est l'objet et Julie le modèle. Ce qui est visé par Nelly et Rose n'est pas l'objet, mais le désir du modèle. La particularité chez ces deux personnages arcaniens est que, de façon concrète, Nelly et Rose possèdent déjà l'objet que le modèle semble désirer à leurs yeux. Ce qu'elles désirent, c'est donc plutôt le rapport que le modèle entretient avec l'objet, rapport qui leur fait cruellement défaut. Nelly envie le passé que Nadine a eu avec l'amant, tandis que Rose envie le futur que Julie va avoir avec Charles. Dans les deux cas, l'objet réel de l'envie ou, pour le dire autrement, le lien qui est envié est tout à fait fantasmé, mais Nelly et Rose agissent activement pour que leur préoccupation devienne réelle. La narration présente ainsi Nadine :

Des rivales, j'en ai eues beaucoup avec toi, comme Nadine d'ailleurs passée par tous les lieux et même les moins fréquentables, Nadine connue de tous et qu'on nomme La Nadine, Nadine qui est partout et dont on ne cesse d'attendre l'arrivée dans les soirées, Nadine qui a le don de se faire aimer et surtout celui de ne pas aimer. Nadine qui t'a trompé, qui t'a quitté et à qui tu es peut-être retourné. (*F*, p. 25)

Le nom de Nadine rythme le paragraphe tel un refrain, traduisant le processus de fixation chez Nelly. Si le début de la phrase laisse entendre qu'elle serait l'une des nombreuses rivales, la répétition du prénom lui accorde aussitôt une place centrale dans le récit. Tout ce qui est associé à elle relève de la totalité, elle est partout, connue et attendue par tout le monde, contrairement à Nelly qui se sent à l'écart et qui affirme : « Tout le monde peut comprendre qu'une moins-que-rien comme moi ait peur de son ombre » (p. 25). De plus, l'attribut qui semble le plus envié est celui de pouvoir ne pas aimer l'amant, de pouvoir le quitter et, ce faisant, le contrôler. Nelly est à la merci de l'amant et envie la capacité de Nadine de se détacher de lui. En fréquentant l'homme que Nadine a fréquenté, Nelly entre en compétition avec elle :

Nadine souriait trop au Laïka et j'ai cru que c'était contre moi qu'elle souriait, qu'elle faisait exprès de rejeter la tête vers l'arrière pour faire passer ses éclats de rire au-dessus des têtes comme elle l'avait fait devant nous un soir au Bili Kun, comme si elle passait sa vie à rire, à montrer les dents pour

---

32. « [L]e désir est essentiellement *mimétique*, il se calque sur un désir modèle ; il élit le même objet que ce modèle. » René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 205.

33. « Deux désirs qui convergent sur le même objet se font mutuellement obstacle. Toute *mimesis* portant sur le désir débouche automatiquement sur le conflit. » *Ibid.*

impressionner l'ennemi comme d'autres pissent, à éclater de rire au-dessus des têtes de toutes les femmes avoisinantes qui la connaissent sûrement à travers les récits que font bien sûr leurs copains [...]. Le rire de Nadine au Laïka, me rappelait que moi je ne riais jamais, et que très souvent tu t'en plaignais. (p. 116)

Si Nelly se sent ciblée et attaquée, elle est incapable de riposter et s'avoue immédiatement vaincue. On pourrait même ajouter qu'elle fait tout pour que Nadine occupe davantage de place, ce qui agace l'amant : « Pour toi, cette attitude était de l'envie et pour moi, c'était de la survie. Pour survivre les cafards restent dans l'ombre, ils savent que dans la lumière du jour, leur laideur insupporte » (p. 142). Ce bref passage synthétise le rapport de force entre le sujet et le modèle, où le premier se sent écrasé par le deuxième ; son identité est alors menacée dans son intégralité. Il n'y aura pas de confrontation entre Nelly et Nadine : la seule fois où Nelly se rend au parc pour lui parler, elle se rend compte que la femme qu'elle avait vue par la fenêtre n'était pas Nadine. Le fantasme de cette dernière demeure donc tout à fait intact et inatteignable.

Tel n'est pas le cas de Rose vis-à-vis de Julie : non seulement elle va à sa rencontre en l'incitant à se rapprocher de Charles, mais elle poussera jusqu'au bout le processus de désir mimétique. Lors de la première rencontre entre les deux femmes, qui a lieu sur le toit de l'immeuble où elles habitent, la narration insiste sur leur ressemblance physique. « Leurs mains s'étaient serrées, jumelles, deux mains menues, issues d'une même famille avait pensé Rose » (ACO, p. 45), tandis que Julie remarque de son côté : « Cette femme était vraiment belle mais d'une façon commerciale, avait-elle noté sans la juger puisqu'elle en faisait elle-même partie, de cette famille de femmes dédoublées, des affiches » (p. 15). Contrairement à *Folle*, où la narration se place uniquement du côté de Nelly, la narration omnisciente d'*À ciel ouvert* permet d'entendre la voix des deux femmes, ce qui a pour effet de montrer la réciprocité de leur rapport. Le terme de « famille », répété tant d'un côté que de l'autre, souligne la proximité des deux femmes. La ressemblance découle de la chirurgie esthétique, qui façonne des corps aux traits similaires en gommant les signes du temps. En effet, quand Rose raconte à son chirurgien que Charles a rencontré une autre femme, elle s'exprime en ces termes : « L'autre, la voisine en question, est aussi de mon genre, sur ce plan-là. Je ne serais pas étonnée qu'elle soit comme moi votre patiente » (p. 102).

Cette ressemblance physique déclenche aussitôt un sentiment d'envie et de compétition chez Rose, consciente que ce genre de femme « dédoublée » pourrait plaire à Charles : « Elle voyait dans Julie l'être idéal qu'elle n'était pas et qu'il lui aurait fallu être, face à Charles bien sûr mais aussi face aux autres hommes qui tendaient toujours vers la Femelle Fondamentale, vers une sorte de modèle inscrit depuis le début des Temps dans leur sexe et vers lequel ils marchaient » (p. 106). Si l'attention de Rose se tourne plus du côté de Julie que de celui de la foule de mannequins, c'est justement par leurs traits de ressemblance : Julie, contrairement aux mannequins, est un modèle plus proche d'elle et donc tout à fait atteignable. Le fait qu'elle voit en elle un être idéal suggère que grâce à la chirurgie esthétique, l'idéal semble à portée de main et réalisable, bien que de façon illusoire. L'image de la « Femelle Fondamentale » renvoie à un corps entièrement sexualisé que Rose elle-même cherche à

atteindre. Dans le modèle triangulaire du désir mimétique, Julie devient un modèle à imiter d'un point de vue physique : « [Rose] ne pouvait plus plaire à Charles mais elle pouvait toujours imaginer qu'elle lui plairait à nouveau, en s'appropriant un à un les traits de Julie » (p. 162). Ce geste d'appropriation – vouloir posséder ce que l'autre possède – cache un besoin d'auto-objectivation dont parle Eva Illouz, dans un contexte où le corps féminin sexualisé a non seulement une valeur marchande mais presque ontologique. Ce corps doit donc être constamment travaillé pour qu'il soit à la hauteur du corps des autres.

Si l'envie imprègne les deux romans arcaniens, son destin emprunte deux voies différentes. Dans *Folle*, Nelly ne confronte pas son ennemie et disparaît à son profit. En réalité, rien ne suggère que l'amant retourne avec Nadine ; cette éventualité est néanmoins présentée comme une certitude par Nelly. Au-delà de ce qui a vraiment lieu dans le roman, c'est le sentiment de défaite qui est mis en avant ici pour comprendre l'effet de la compétition sur le personnage. Dans *À ciel ouvert*, Rose pousse la logique du désir mimétique plus loin : après avoir elle-même poussé Julie dans les bras de Charles, elle cherche à le reconquérir en ressemblant à Julie. Il est toutefois aisé de deviner que derrière la volonté d'obtenir à nouveau l'attention de Charles se cache la velléité d'imiter – et, en quelque sorte, d'incarner – ce que Julie représente. Le récit s'emploie à montrer que la seule personne obsédée par Julie est Rose, et non pas Charles : « Rose ne savait pas où elle s'en allait avec Julie dont elle ne pouvait s'empêcher de parler, à qui elle ne pouvait s'arrêter de penser. Étant entrée dans sa vie par la porte de Charles, Julie devenait incontournable, indissociable de son destin à elle » (p. 102-103). Charles demeure tout au long du roman dans l'ombre des mots des deux femmes et remplit un rôle sacrificiel.

### **Le sacrifice final : ressentiment et bouc émissaire**

L'envie dont il a été question jusque-là est susceptible de se transformer en ressentiment. Concept développé par Friedrich Nietzsche dans sa *Généalogie de la morale*, puis repris et nuancé par Max Scheler dans *L'Homme du ressentiment*, le ressentiment n'est pas une réaction immédiate mais plutôt une disposition sur le long terme qui découle de l'envie frustrée et qui finit parfois par devenir un véritable trait de caractère<sup>34</sup>. Il peut également être envisagé comme une forme de désir situé historiquement dans la modernité, c'est-à-dire dans un contexte de développement de l'égalité et des institutions démocratiques qui en résultent, mais aussi de détérioration de l'État-providence qui génère chez les individus de l'insécurité et de l'incertitude quant à leur positionnement social, où le sujet, ne parvenant pas à réaliser son désir, est destiné à une rivalité stérile qui l'empoisonne. Pour René Girard, la logique du bouc émissaire visait jadis à un renouvellement cathartique de la communauté qui, en désignant une victime à sacrifier, cherchait à rétablir de l'ordre et à éviter que la violence

---

34. Stefano Tomelleri remarque néanmoins que les deux philosophes, quoique de façon différente, transforment un moment dans une relation sociale en une essence, en un trait intrinsèque : ce faisant, le ressentiment constitue la maladie des faibles qui en veulent à leur propre infériorité, jusqu'à distordre leur système de valeurs. Tomelleri suggère, dans le sillage de la théorie du désir mimétique, de penser le ressentiment comme une émotion essentiellement relationnelle et dynamique (*op. cit.*).

humaine ne se répande davantage : « La victime émissaire meurt, semble-t-il, pour que la communauté, menacée tout entière de mourir avec elle, renaisse à la fécondité d'un ordre culturel nouveau ou renouvelé<sup>35</sup> ». Sans cette figure, les humains se livreraient selon lui à la compétition, à la rivalité et à la haine mutuelle ; dans cette nouvelle condition anthropologique, l'ordre social se doit d'être repensé.

Le ressentiment et les logiques qui le nourrissent sont manifestes dans les deux romans d'Arcan, bien que de façon différente. Comme évoqué plus haut, la confrontation entre Nelly et Nadine n'a pas lieu, laissant la première dans l'autodépréciation qui la pousse à disparaître : dans plusieurs passages déjà cités, elle s'enfonce dans l'ombre tandis que sa rivale brille dans la lumière. L'ombre est synonyme de laideur, d'un destin inéluctable qui la pousse vers la mort. En effet, dans l'incipit de *Folle*, Nelly annonce d'emblée sa volonté de se tuer lors de ses trente ans<sup>36</sup> : le jour de ses vingt-neuf ans, elle rencontre l'amant, et elle termine la lettre qui lui est adressée la veille de son trentième anniversaire. Le roman insiste sur cette dimension cyclique, tout en ajoutant au récit un caractère circulaire. Le sacrifice est donc celui de Nelly qui s'annonce perdante ; dans ce cas, le ressentiment est tourné contre elle-même et est exorcisé par la disparition du sujet. Dans ce processus de disparition, l'écriture n'a pas aidé. Nelly conclut ainsi sa lettre : « Écrire ne sert à rien, qu'à s'épuiser sur de la roche ; écrire, c'est perdre des morceaux, c'est comprendre de trop près qu'on va mourir » (*F*, p. 205).

Rose adopte une stratégie différente. Le soir où Charles et Julie se rapprochent, elle semble initialement disparaître : « Rose se retirait du monde, se tenait loin du couple que formaient Charles et Julie, qui se parlaient à l'oublier, elle qui se tenait en retrait, en témoin des autres couples, comme elle l'avait toujours été » (*ACO*, p. 123). Elle ne parvient pas à réagir sur-le-champ : « Rose était incapable de scandale. Devant le spectacle du plaisir des autres elle pouvait au mieux être dans la révérence comme dans les shootings, au pire dans la pétrification, comme cette nuit-là » (p. 123). La même nuit, elle quitte l'appartement qu'elle partage avec Charles et se réfugie chez son chirurgien. Peu à peu, elle transforme son propre corps, tente de ressembler à Julie, prépare sa vengeance, qui consiste non pas tant à récupérer Charles mais à le soustraire à Julie. Entretemps, cette dernière fréquente Charles et découvre ses goûts sexuels, ses difficultés avec les femmes, et son état de santé empire : elle boit à l'excès, ne soigne plus son corps. Rose remarque avec un certain plaisir la détérioration de son ennemie.

Rose, qui n'avait rien manqué du corps de Julie, se magnifiait elle-même dans la comparaison, elle se félicitait d'être plus jeune même si ce n'était que de trois ans, elle s'applaudissait d'être enfin passée du côté des gagnantes, des pilleuses d'hommes qui voient s'ouvrir toutes les portes sur leur chemin. (p. 229)

35. René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 353.

36. « Le jour de mes quinze ans, j'ai pris la décision de me tuer le jour de mes trente ans. » *F*, p. 13.

Julie elle-même constate le changement de leurs rôles : « Rose se tenait devant elle. Elle était bronzée et habillée avec élégance [...] Rose avait cette nouvelle assurance que les femmes ont devant plus laides qu'elles, devant celles qui laissaient voir dans le grain de leur peau leur détérioration mentale » (p. 184). Dans le monde arcanien, le corps des femmes oscille entre deux pôles, celui de la beauté et celui de la laideur ; si les positionnements des personnages est interchangeable dans *À ciel ouvert*, un pôle ne peut pas être occupé par les deux femmes en même temps. Dans son analyse des mythes, Girard affirme :

Quand les différences se mettent à osciller, plus rien n'est stable dans l'ordre culturel, toutes les positions ne cessent de s'échanger. Entre les antagonistes tragiques, donc, la différence ne disparaît jamais ; elle ne fait que s'inverser. Dans le système instable qu'ils constituent, les *frères ennemis* n'occupent jamais la même position en même temps<sup>37</sup>.

La volonté de Rose, fortement alimentée par le ressentiment, se heurte néanmoins à la réalité de deux façons : d'une part, Julie et Charles se séparent quelques mois après, ce qui rend impossible la vengeance à l'égard de Julie. Cela ne fait que nourrir davantage le ressentiment que Rose éprouve. D'autre part, Rose décide d'obtenir une vaginoplastie, la dernière des opérations chirurgicales qui la rendra à ses yeux une Femme-Vulve, complètement sexualisée, supérieure à toutes les autres femmes : « [a]vec son Sexe elle ne s'en ferait plus avec les autres, le temps de la tourmente à se sentir en trop était terminé » (ACO, p. 199). Cette opération, qui était censée la délivrer du cycle infernal de la compétition, n'apporte pas les résultats espérés : quand elle montre son sexe à Charles, celui-ci, de plus en plus tourmenté par des voix mystérieuses, perd la raison. La scène finale a lieu sur le toit de l'immeuble, là où la rencontre entre Rose et Julie s'est déroulée et là où l'histoire a commencé, un an auparavant. Le même soleil brûlant frappe les corps des personnages mais, cette fois, Charles met fin à ses jours en se jetant du toit, tandis que tous les invités regardent avec horreur la nouvelle opération chirurgicale de Rose, celle qui l'a transformée en Femme-Vulve.

La violence emprunte deux voies pour être expiée : Charles est poussé à se tuer par les voix dans sa tête, déclenchées après avoir vu le sexe de Rose quelques minutes plus tôt dans son appartement. Dans cette situation, il est le bouc émissaire au sens girardien, même s'il est l'agent de sa propre mort. Quant à Rose, la violence réside dans son effacement total : son corps a perdu tous les attributs naturels pour devenir un corps pleinement sexuel, au service du désir masculin, celui de Charles et de tous les autres hommes que Rose imagine<sup>38</sup>. Elle n'existe plus, et la réaction horrifiée de Charles ne fait qu'empirer l'état d'effacement : s'il ne la désire pas, il ne reste plus rien d'elle. Elle se sacrifie alors au regard collectif des dizaines de personnes sur le toit, en enlevant sa culotte et en montrant ce que Charles a refusé de voir. L'envie de récupérer Charles, mais surtout de le soustraire à Julie, a été à la base de cette opération chirurgicale : en voulant devenir meilleure que Julie, Rose a sacrifié

---

37. René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 220.

38. « Par sa nouvelle étroitesse [...] Rose plairait à Charles mais aussi à d'autres, elle aurait sa place parmi eux et c'était une place qu'elle s'était elle-même arrogée, qui ne lui avait pas été donnée, vers laquelle elle avait fait son chemin. » ACO, p. 199.

son propre corps en vain. Il convient également de noter que Charles est le seul, dans cette relation triangulaire, à ne pas changer : ses goûts sexuels, reconnus comme étant inquiétants, ne varient pas avec l'arrivée de Julie, qui s'avère être beaucoup moins encline à s'y soumettre que Rose. Dans le récit, Charles ne pourra pas changer, seule la mort pourra délivrer sa souffrance ainsi que celle des deux femmes. Dans cette dernière scène de révélation et de sacrifice, la violence est donc expiée publiquement. Le cycle d'envie et de ressentiment peut alors être brisé : Charles, l'objet entre le sujet et le modèle, a désormais disparu de son propre gré, et Rose a atteint les limites des modifications corporelles, autant de gestes désespérés pour se battre contre sa rivale. La disparition de l'objet du désir mimétique invite alors à penser une nouvelle ère.

Juste avant de montrer son sexe, Rose crie pour être entendue : « Toi aussi Charles ! Viens voir encore plus près l'endroit où les hommes comme toi poussent les femmes ! » (p. 248). Pour la première et dernière fois dans le roman, Rose se décentre de sa rivalité avec Julie pour s'adresser aux hommes, ici incarné par Charles. Il me semble que c'est à ce moment précis, où le poids et la prégnance du désir masculin sont pointés du doigt, que le poignard se brise ou, du moins, se détourne.

\*\*\*

Le sentiment d'envie qui anime les personnages féminins arcaniens, notamment Nelly et Rose, ne peut être compris que s'il est replacé dans un contexte plus ample, où la compétition règne en tant que mode d'interaction sociale, où les inégalités qui s'accroissent se heurtent aux idéaux démocratiques et d'égalité, où les femmes, en dépit des mouvements d'émancipation des dernières décennies et des luttes pour, entre autres, le contrôle de leur propre corps, sont encore tributaires du regard masculin et utilisent l'auto-objectivation et la sexualisation dans le marché des relations hétérosexuelles. En bâtissant un monde aux tonalités dystopiques, Arcan pousse jusqu'au bout, donc jusqu'à l'insoutenable, les conséquences désastreuses que tous ces éléments ont sur les femmes ; l'envie résulte alors de leur aliénation face aux injonctions, de leur incapacité à faire front commun, à constituer une communauté horizontale qui défierait la verticalité des logiques compétitives.

La multitude de femmes est vécue par Nelly et Rose comme une menace et rappelle la vitesse à laquelle elles pourraient être remplacées et, par conséquent, leur insignifiance en tant que sujets. La rivale incarne et cristallise toutes les craintes et les tares qu'elles pensent posséder ; ainsi, la rivale est un modèle ardemment désiré. Ce désir conduit soit à l'effacement de soi, comme dans le cas de Nelly, soit à une tentative d'amélioration de soi, comme dans le cas de Rose, même si les résultats sont catastrophiques. Dans les deux romans étudiés, l'identité des sujets féminins semble coïncider avec l'immanence de leurs corps : elles sont leur corps et rien d'autre ou, pour le dire autrement, leur corps les possède entièrement. Dans le marché compétitif, le corps devient alors un objet susceptible de s'améliorer et de produire de la valeur sexuelle, mais l'écriture d'Arcan montre qu'à ce jeu, les femmes ne gagnent jamais. Face à l'échec et à l'impossibilité de réaliser leurs désirs de victoire sur

toutes les autres femmes, Nelly et Rose développent du ressentiment. Le dénouement vise justement à l'expié mais, tant dans *Folle* que dans *À ciel ouvert*, seuls la mort et le sacrifice parviennent à ce faire.

## Bibliographie

- ARCAN Nelly, *Putain*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001.
- *Folle*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004.
- *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2007.
- BOISCLAIR Isabelle, *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Québec, Nota bene, 2004.
- BOISCLAIR Isabelle, DUSSAULT FRENETTE Catherine, « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, 2014. [doi.org/10.7202/1027917ar](https://doi.org/10.7202/1027917ar)
- BOISCLAIR Isabelle, CHUNG Christina, PAPILLON Joëlle, ROSSO Karine (dir.), *Nelly Arcan : Trajectoires fulgurantes*, Montréal, Remue-Ménage, 2017.
- CAIAZZO Francesca, « La Schtroumpfette d'Arcan et la construction de la féminité, » dans Lilas Bass, Isabelle Boisclair et Catherine Parent (dir.), *Nelly Arcan. Regards transatlantiques*, Presse Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction – Non-Fiction XXI », 2022 (à paraître).
- GHENO Marine, « Dystopie au féminin chez Nelly Arcan : lecture métaféministe », *Canada and Beyond: A Journal of Canadian Literary and Cultural Studies*, vol. 3, n°s 1-2, 2013, p. 123-139. [doi.org/10.33776/candb.v3i1-2.3048](https://doi.org/10.33776/candb.v3i1-2.3048)
- GIDDENS Anthony, *La transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*, trad. Jean Mouchard, Rodez, Le Roergue / Chambon, 1992 [2004].
- GIRARD René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- ILLOUZ Eva, *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse dans la modernité*, Paris, Seuil, « Points », 2012.
- *La fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*, Paris, Seuil, 2020.
- LABROSSE Claudia, « L'impératif de beauté du corps féminin : la minceur, l'obésité et la sexualité dans les romans de Lise Tremblay et Nelly Arcan », *Recherches féministes*, vol. 23, n° 2, 2010, p. 25-43. [doi.org/10.7202/045665ar](https://doi.org/10.7202/045665ar)
- LEDoux-BEAUGRAND Évelyne, *Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2010.
- NIETZSCHE Friedrich, *La généalogie de la morale*, trad. Jean Gratien, Isabelle Hildenbrand, Paris, Folio, 1887 [1985].
- ROSA Hartmut, « La compétition comme mode d'interaction », *Sociologie*, vol. 10, n° 3, 2019. [journals.openedition.org/sociologie/5933](https://journals.openedition.org/sociologie/5933)
- SAINT-MARTIN Lori, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et Images*, vol. 18, n° 1, 1992. [doi.org/10.7202/201001ar](https://doi.org/10.7202/201001ar)
- SCHELER Max, *L'Homme du ressentiment*, Paris, Gallimard, 1933 [1993].
- TOMELLERI Stefano, *Ressentiment: Reflections on Mimetic Desires and Society*, East Lansing, Michigan State University Press, 2015.

# Un espace libre où *dire*. *La Fille qu'on appelle* de Tanguy Viel

SYLVIE CADINOT-ROMERIO, Sorbonne Université

## Résumé

Dans son huitième roman, *La Fille qu'on appelle*, Tanguy Viel rompt avec le dispositif narratif qu'il a adopté dans ses romans antérieurs : le récit personnel. Nous étudions la forme de cet ouvrage sous l'angle de la nouvelle liberté narrative qu'elle offre à l'auteur et qu'il exploite de manière paradoxale et originale : il invente une instance de narration non pas omnisciente mais omni-imaginante, ce qui lui permet de donner à son dispositif la forme éthique d'une réponse à une parole qui n'a pas été entendue et la forme thymique d'une déploration de la condition tragique des vulnérables soumis à l'emprise des puissants, comme l'est Laura, le personnage principal, abusée sexuellement par le maire de la ville.

Le huitième roman de Tanguy Viel, *La Fille qu'on appelle*<sup>1</sup> (2021), appréhende de nouveau un thème récurrent de son œuvre romanesque, mais il le fait dans une tout autre forme. Depuis son premier ouvrage, *Le Black Note* (1998), l'auteur explore en effet une expérience radicale de passivité : l'invasion psychique que subit un personnage par un imaginaire, un langage, un récit, un désir autres, qui le dépossèdent de lui-même. Dans ses romans les plus réflexifs, ce sont des œuvres qui exercent une fascination assujettissante : le personnage de *Cinéma* (1999) est hanté par un film, *Le Limier* de Mankiewicz ; celui de *La Disparition de Jim Sullivan* (2013) est obnubilé par les romans américains dont il s'efforce d'appliquer le modèle. Dans ses autres romans, un personnage dominant, le leader d'un groupe de musiciens ou d'une bande de voyous, la mère d'une famille, impose aux autres membres sa version de leur réalité commune, où ils ne se reconnaissent pas et qui les prive du sentiment de leur propre existence.

Ainsi d'ouvrage en ouvrage, au moyen de schèmes d'action différents, le thème de la dépersonnation<sup>2</sup> est approfondi (dans *Paris-Brest*, sont davantage sondés les empêchements familiaux opposés à la personation) ; et dans son septième roman, *Article 353 du code pénal* (2017), il s'élargit, configuré non plus seulement dans un milieu privé, mais aussi public, lequel devient un acteur du drame vécu par le personnage (en le rendant particulièrement vulnérable au discours séducteur d'un promoteur immobilier et à son entreprise de spoliation). *La Fille qu'on appelle* hérite de cette nouvelle complexité et met encore davantage au jour les mécanismes sociologiques qui favorisent la sujétion psychologique. Les deux hommes les plus puissants d'une petite ville, Le Bars, le maire, et son acolyte Bellec, le directeur du casino,

---

1. Tanguy Viel, *La Fille qu'on appelle*, Paris, Minuit, 2021.

2. Le psychanalyste Paul-Claude Racamier définit le concept de dépersonnation comme « le processus de la perte ou du retrait du sentiment d'existence propre et du sens de la continuité du moi tels qu'ils sont acquis en vertu de la personation ». (*Cortège conceptuel*, Apsygée Editions, Paris, 1993, p. 33).

usent de leur pouvoir politique et économique pour manipuler des êtres vulnérables : Max, le boxeur, dont le maire a fait son chauffeur, et Laura, sa fille, qui subit l'emprise sexuelle du même Le Bars après lui avoir demandé de l'aide pour trouver un logement.

Si ce roman s'inscrit dans une continuité thématique, il marque une rupture formelle avec l'apparition d'un nouveau dispositif. Celui que l'auteur a adopté jusque-là, le récit personnel, est toutefois conservé à un niveau narratif second et de manière discontinue : le personnage de Laura dépose plainte contre le maire et raconte ce qu'elle a subi devant deux policiers. Un tel enchâssement n'est pas non plus nouveau : il apparaît dans un chapitre de *L'Absolue perfection du crime* (celui de la reconstitution du hold-up) et constitue l'essentiel d'*Article 353 du code pénal* (la relation de l'interrogatoire de première comparution de Martial Kermeur après le meurtre du promoteur). Cependant, alors que dans ces ouvrages le récit premier est aussi mené, rétrospectivement, par le personnage dominé, dans le dernier, c'est une nouvelle instance qui le fait, plus libre : hétérodiégétique, fictionnellement indéterminée, sans histoire.

Si, au fil de l'œuvre romanesque de l'auteur, le lecteur peut suivre la progression de son thème obsédant, il peut aussi y apercevoir une sourde finalité : la recherche d'un espace libre où *dire*. Une lecture téléologique des formes successives en convainc, c'est-à-dire en cherchant à les comprendre, comme le recommande Paul Ricoeur, non par celles qui les précèdent mais par celles qui les suivent<sup>3</sup>. En effet, les formes suivantes présentent des éléments structurels nouveaux, notamment des dédoublements, qui mettent au jour *a posteriori* les limites que les formes précédentes imposaient à l'acte de narration ; et elles les dépassent, tout en les conservant. Ainsi la dissociation énonciative qui apparaît dans *L'Absolue perfection du crime* montre à quelle contrainte l'ancrage de la narration du *Black note* dans une scène plurielle d'interlocutions (le personnage reprenant sans cesse son histoire en l'adressant à des personnages différents) soumet l'auteur : attribuer des coordonnées situationnelles, même floues, à l'acte narratif. À partir du troisième roman, ce dispositif est maintenu, mais sur un plan purement fantasmatique (le narrateur ne s'adressant plus désormais qu'à des allocutaires absents, et ne dialoguant plus qu'imaginativement avec eux<sup>4</sup>) ; il se superpose sporadiquement à la scène de narration, dont le cadre peut rester indéterminé. Ne pèse plus sur elle que la charge diégétique qu'y apporte son énonciateur. En effet, la narration d'un récit personnel constitue le dernier acte de son histoire et est censée en résulter, ce qui peut en limiter les possibles : du moins c'est ce que fait apparaître la mise en abyme de *Paris-Brest* qui opère un dédoublement interne de sa fiction. Dans deux chapitres, le narrateur double son récit autobiographique d'épisodes autofictionnels qui lui permettent de raconter un de ses

3. Paul Ricoeur explique retenir, de *La Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, le mouvement interprétatif « selon lequel chaque figure trouve son sens, non dans celle qui précède mais dans celle qui suit ; la conscience est ainsi tirée hors de soi, en avant de soi, vers un sens en marche, dont chaque étape est abolie et retenue dans la suivante. » (*Le Conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p. 25).

4. Les romans de Viel, jusqu'à *Paris-Brest*, présentent ainsi par endroits des constructions diaphoniques comportant l'apostrophe d'un allocutaire absent, mais aussi la reprise de propos passés de celui-ci et leur réinterprétation par le narrateur autodiégétique au cours de son récit (selon la définition que propose Eddy Roulet de la diaphonie dans *L'Articulation du discours français contemporain*, Berne, Peter Lang, 1985, p. 71).

fantasmes (la séquestration de la mère pour se venger d'elle) ; il précise alors qu'il se donne le statut minimal de témoin afin de pouvoir raconter cet épisode, thématissant ainsi l'un des artifices que nécessite la perspective unique du récit personnel. Une métafiction s'esquisse ici. Le roman suivant, *La Disparition de Jim Sullivan*, la reprend et la développe mais la dissociation des fictions s'y radicalise, le roman du roman n'étant plus une autofiction ; et, telle qu'elle est exploitée par l'auteur, se fait jour un interdit du récit autodiégétique, que peut lever un récit hétérodiégétique : raconter la mort du personnage principal. Bien que l'avant-dernier roman, *Article 353 du code pénal*, ne reprenne pas ce dispositif 'libéré' (ni sa voix hétérodiégétique, ni le dénouement tragique qu'elle autorise, ce que va conserver le dernier roman), il est encore possible d'y apercevoir, si on l'y cherche, cette ouverture de l'espace narratorial à un *dire* plus libre. En effet, grâce à son nouveau régime fictionnel, référentiel et réaliste, s'y lève l'écran que dressaient entre l'auteur et le monde la réflexivité des romans antérieurs et surtout la distanciation ironique, qui rendait leurs narrateurs peu fiables.

Il est ainsi possible d'identifier, au fil des renouvellements partiels du dispositif narratif, l'expression de ce « besoin de souplesse et d'air et de liberté<sup>5</sup> » qu'évoque Tanguy Viel dans son recueil d'essais, *Icebergs* (2019). C'est pourquoi nous nous proposons d'envisager la rupture formelle que présente *La Fille qu'on appelle* comme une tentative pour le satisfaire plus pleinement, non pas seulement dans le genre de la promenade « à saut et à gambades<sup>6</sup> », comme l'auteur l'écrit, mais aussi dans celui du roman. En effet, dans cette dernière œuvre, il se saisit de la liberté que son nouveau dispositif lui offre de ne pas ancrer la narration, de ne pas l'incarner, d'en varier les points de vue sans avoir à vraisemblabiliser l'accès à chacun d'eux, mais aussi de le faire, paradoxalement, en inscrivant un narrateur dans son récit et jusque dans sa fiction : il crée ainsi une nouvelle forme romanesque originale, à la fois plus libre et plus modeste, responsable, c'est-à-dire qui répond de sa liberté.

### La liberté formelle

La recherche d'une liberté formelle se discerne dans le roman lui-même à la diversité et à l'hétérogénéité des moyens avec lesquels l'histoire est racontée : perspectives multiples, postures épistémiques divergentes, positions temporelles fluctuantes. Cette variété pourrait créer de la disparité et contrarier la fluidité de la lecture. Au contraire, elle la favorise. Si tant est qu'elle soit remarquée par le lecteur, elle n'est pas ressentie par lui dans les écarts qu'elle fait faire à la narration, mais dans le mouvement qu'elle lui imprime, d'une approche à l'autre. Cela tient à la fois au travail de l'écriture et à la configuration de la fiction.

---

5. Tanguy Viel, *Icebergs*, Paris, Minuit, 2019, p. 114.

6. *Ibid.* Cette citation de Montaigne est en italiques dans le texte de Viel, qui indique en note le livre et le chapitre des *Essais* d'où elle provient (Livre III, chapitre IX « De la vanité »).

### *Une liberté paradoxale*

Dans un entretien qu'il a donné à la sortie de son ouvrage, Tanguy Viel a souligné l'élargissement de la représentation fictionnelle que permettait la supériorité cognitive, possiblement illimitée, d'un narrateur à la troisième personne.

J'ai découvert dans l'utilisation du narrateur extérieur toute une palette d'outils que, je dois dire, je ne me sentais jusqu'alors pas capable d'utiliser ainsi : ce que permet un narrateur extérieur, c'est l'analyse, l'autopsie des instants et leur mise en réflexion, soit par l'usage de métaphores plus ou moins sophistiquées, soit directement par le regard clinique sur les comportements. Je le savais bien sûr mais je ne me sentais pas assez solide pour poser cet œil surélevé, cette manière de soulever le toit des maisons pour sonder l'intérieur des âmes, bref, tout ce que permet un narrateur à la troisième personne<sup>7</sup>.

Le recours à un tel dispositif permet d'épouser autant de centres de perspective que de personnages, d'en faire des sources énonciatives, mais aussi de les envisager en surplomb, de déplier leur expérience interne informulée ou inconsciente et de l'interpréter, comme dans ces exemples qui montrent aussi la variété des angles de réflexion adoptés selon qu'il s'agit d'un puissant ou d'un vulnérable : à la distanciation axiologique vis-à-vis de Franck Bellec s'oppose la proximité affective vis-à-vis de Max, dont l'instance narrative ne blâme pas mais justifie, dans une question rhétorique, le tragique aveuglement.

Ça l'a surpris un instant, Franck, arrêté même, puis se disant, c'est bien la fille de Max, oui, même mélange de faiblesse et d'orgueil, de soudaine morgue qui essayait de faire comme un sursaut d'amour-propre au cœur même de la servilité – oui, il a pensé des choses comme ça, peut-être en moins élaboré mais quand même, des choses noires et condescendantes [...]. (p. 63-64)

De la mairie au casino, il faut dire, n'importe qui aurait pu faire le trajet à pied dix fois par jour, mais Le Bars, non, c'était toujours en voiture, sans que Max lui-même sache si c'était par pure paresse ou bien par discrétion – ou bien par cynisme aurait-il pu ajouter si seulement il avait su. [...] Mais qu'aurait-il pu savoir lui, le chauffeur [...] ? (p. 85-86)

Ces deux citations exemplifient aussi la manière dont l'auteur joue de l'hétérogénéité des visions et des voix pour élaborer une narration fluide : il transforme les points de rupture en points de passage au moyen de ce signe bifrons qu'est le tiret. Celui-ci indique à la fois un changement de mode d'appréhension (avec le personnage puis à distance de lui) et le prolongement de l'appréhension d'un même fait sur un autre mode (la pensée de Franck, rapportée puis commentée, ou l'interprétation des déplacements en voiture de Le Bars, par Max puis par le narrateur). Avec le personnage focal privilégié qu'est Laura, à qui est attribuée une compétence herméneutique remarquable (nous y reviendrons), l'hétérogénéité est même souvent effacée par une fusion énonciative :

---

7. Johan Faerber, « Tanguy Viel : "Je préférerais toujours la littérature à la politique" (*La Fille qu'on appelle*) », *Diacritik*, 2 septembre 2021.

[...] elle laissait déjà entendre quel fossé la séparait de l'autre, le type à l'immense bureau, que rien, ni l'accueil froid de la secrétaire ni la taille démesurée de la pièce, ne venait rapprocher de son monde à elle.

Non, rien du tout, a-t-elle dit encore aux policiers, dans un monde normal on n'aurait jamais dû se rencontrer. (p. 13)

Le lecteur pense d'abord lire la narrativisation du discours de Laura par l'instance narrative qui en résume la substance et en éclaire l'implicite avec le développement de la négation (par apposition au pronom « rien ») et l'image métonymique du « monde » ; puis les paroles rapportées au style direct, en renchérissant sur cette négation et cette image, l'obligent à remanier sa lecture, à attribuer cette pensée claire au personnage lui-même. Il y a là un phénomène d'empathisation énonciative<sup>8</sup>.

Cependant l'usage que fait l'auteur de la liberté narrative que donne le récit hétéro-diégétique est paradoxal : il ne libère pas complètement sa narration des limites inhérentes à la composition perspectiviste du récit personnel. En effet, il n'accorde pas seulement à son narrateur une posture de surplomb ou un mouvement de plongée à hauteur des personnages, qui sont deux modes compatibles entre eux ; il lui fait aussi adopter un mode que ceux-ci logiquement excluent : une attitude de retrait. De plus, il ne le désinscrit pas du récit ni ne le défictionnalise complètement.

On peut voir dans la forte argumentativité du discours une forme d'inscription subjective de l'instance narrative dans le récit ; mais celle-ci y est aussi clairement inscrite en première personne dès le chapitre 2 : « Peut-être il aurait fallu commencer par lui, le boxeur, quand je ne saurais pas dire lequel des deux, de Max ou de Laura, justifie plus que l'autre ce récit, mais je sais que sans lui, c'est sûr, elle n'aurait pas franchi le seuil de l'hôtel de ville » (p. 15).

Un narrateur identifiable apparaît là, sujet de conscience inquiète, qui doute de la régie qu'il a choisie pour son récit ; et s'il affirme au contraire sa reconstitution logique de l'histoire, l'emploi réfutatif de « mais » montre qu'il cherche à prévenir une objection. Il signale ensuite, à de nombreuses reprises, le caractère limité et incertain de ses connaissances : il prévient qu'il ne dit que « ce qu'[il] [croit] savoir » (p. 17), et qu'il en est réduit à des suppositions, modalisant constamment son discours (avec « peut-être », « sûrement », « on aurait dit », « comme si » qui y reviennent en leitmotiv). Autrement dit, ce narrateur à la troisième personne semble n'être souvent qu'un narrateur-témoin, sans surplomb possible, ce qui paraît en contradiction avec la supériorité cognitive que par ailleurs il montre (capable de pénétrer les intériorités, de les analyser, de donner sens aux faits). Cependant ce statut pourrait ne pas contredire son extériorité diégétique. En effet, selon la définition qu'en donne Dominique Maingueneau, une telle instance ne fait que « partage[r] le point de vue et

---

8. Nous reprenons le terme d'empathisation à Alain Rabatel, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, t. I : *Les points de vue et la logique de la narration*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008, p. 91-103.

le langage de la collectivité<sup>9</sup> » qu'elle évoque, sans intervenir dans son histoire ; et elle se contente, pour formuler cette perspective chorale, de recourir au pronom « on ». Certes c'est ce que fait le narrateur du roman jusqu'à la dernière scène. Mais, dans le récit de celle-ci, il s'auto-désigne avec un « nous », témoin incarné mêlé à la foule ; il devient un narrateur homodiégétique : « Alors quand Le Bars, relevé par les quelques élus qui l'accompagnaient encore, a fini par descendre les marches qui le ramenaient à hauteur de nous tous, il n'a pas cherché à éviter le regard de Laura » (p. 173).

Pourquoi un tel recours à des moyens narratifs non seulement différents mais apparemment divergents ? Le passage suivant permet de le comprendre : le narrateur y cherche à deviner ce que peut penser Le Bars en route vers l'hôtel où aura lieu la dernière rencontre violente ; il passe de l'incertitude à la certitude.

Quand bien même le taxi le déposerait au pied de l'hôtel, d'avoir dû s'aventurer seul au-delà des boulevards périphériques, [...] ça l'avait un peu humilié, peut-être aussi d'être si tendu par son désir [...], esclave de toutes ces fois où il se revoyait jouir sur son ventre ou bien dans sa bouche, et se demandant peut-être ce que ce jour-là il déciderait [...], oui, c'était ce genre de pensées lubriques qui l'occupaient sûrement [...]. (p. 123-124)

La contradiction des postures épistémiques se résorbe au fil de la série d'adverbes d'énonciation : le saut logique de « peut-être » à « oui », d'une supposition à une assertion, est ensuite comblé par « sûrement », qui fait affleurer le point de bascule de l'une à l'autre : l'acquisition d'une conviction. On voit alors ce qu'un tel processus d'homogénéisation du divers permet de reproduire : un mouvement naturel de l'esprit quand il essaie une hypothèse ; il la lance d'abord, puis la pose avant de l'explorer.

Par l'hétérogénéité des moyens auxquels il recourt et par sa constante réduction, Tanguy Viel configure le travail d'une pensée dans sa durée, où des représentations dissemblables peuvent se succéder et se modifier graduellement l'une dans l'autre, trouvant leur cohérence non dans leurs rapports logiques, mais dans la visée de leur objet.

### *Une autre forme de liberté*

La proposition que fait Marcel Vuillaume dans sa *Grammaire temporelle des récits*<sup>10</sup> de dédoubler la fiction romanesque et d'envisager la narration comme une fiction seconde, est ici particulièrement opératoire. Derrière la fiction en troisième personne, l'histoire de Max et de Laura, se profile cette autre fiction, en première personne, diffuse, saillante seulement par endroits, mais constamment sensible formellement au lecteur : celle des efforts que fait le narrateur pour reconstituer cette histoire et pour la comprendre. Les modalités singulières de déploiement du récit en sont les signes.

Dès les premières pages du roman, la narration est très mobile, appréhendant selon deux directions temporelles opposées la même scène : l'audition de Laura par deux policiers

---

9. Dominique Maingueneau, « Instances frontières et angélisme narratif », *Langue française*, n° 128, 2000, p. 75.

10. Marcel Vuillaume, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Minuit, coll. « Propositions », 1990.

après son dépôt de plainte. Ce moment, qui constitue le point initial de référence temporelle de la diégèse, est normalement fixé au moyen d'un passé composé dans la première phrase. Si on retrouve ce temps verbal dans la dernière phrase citée, entre ces deux occurrences, le même moment est dénoté au moyen de deux formes de futur, le conditionnel puis le futur simple : deux formulations qui diffèrent par les postures que le narrateur adopte face à l'histoire (plongé en elle, désancré, ou la régissant depuis sa situation d'énonciation), mais qui indiquent pareillement un changement du point de référence, un recul dans le passé à partir duquel ce moment est visé comme un futur.

Personne ne lui a demandé comment elle était habillée ce matin-là mais elle *a tenu* à le préciser, qu'elle n'avait pas autre chose à se mettre que des baskets blanches, mais savoir quelle robe ou jean siérait à l'occasion, idem du rouge brillant qui couvrirait ses lèvres, elle y pensait depuis l'aube. [...]. Bientôt elle franchirait le grand porche et traverserait la cour pavée qui mène au château, anciennement le château donc, puisque depuis longtemps transformé en mairie, et quoique pour elle, *dirait-elle*, c'était la même chose : qu'elle ait rendez-vous avec le maire de la ville ou le seigneur du village [...]. Puis, regardant l'heure sur son téléphone, elle a refermé le journal, posé deux euros dans la coupelle devant elle et s'est levée. Dans la grande vitre du café elle s'est estimée une dernière fois, certaine, *dira-t-elle plus tard*, qu'elle avait fait le bon choix, cette veste en cuir [...] Oui, *a-t-elle dit* aux policiers, ça peut vous surprendre [...]. (p. 9-11 ; nous soulignons)

Mais ces appréhensions temporellement opposées, loin de discorder, glissent l'une sur l'autre, comme en une pensée tournant autour de son objet. Dès la phrase d'ouverture, une plongée temporelle est préparée par une modification de la perspective narrative en deux paliers marqués par « mais » (passage du récit au discours rapporté, puis du style indirect au style indirect libre), à partir desquels on épouse le point de vue du personnage, d'abord lors de l'audition, puis « ce matin-là », avant la première rencontre violente de Le Bars. Ces deux passages à niveau sont même estompés par l'apparente répétition de la conjonction, en réalité une antanaclase, qui permet de réduire l'hétérogénéité des deux sources énonciatives (le premier mouvement argumentatif étant imputable à la voix narrative, le second au personnage). Quant à l'emploi du futur simple, qui a la valeur d'un futur de narration (puisqu'il sert à dire un passé), il est anticipé dans les lignes qui le précèdent par un procès au futur antérieur : « – alors elle *aura souri* sans doute en regardant l'énième photo de lui les bras levés sur un ring ». Bien que cette forme ait ici une valeur modale, comme l'indique « sans doute », et qu'elle soit employée pour formuler un passé conjectural, elle garde de sa valeur temporelle d'antériorité l'idée d'un temps postérieur où pourra être validée la conjecture<sup>11</sup>, ce qui oriente la visée du passé vers l'avenir et prépare l'apparition d'un futur.

Ces premières pages signalent donc aussitôt la mouvance singulière de la narration. Elles témoignent également de l'usage original que l'auteur fait des formes futures, dont il

11. Nous nous appuyons sur l'article de Denis Apothéloz, « À propos des emplois dits "passés" du futur antérieur », *Langue française*, n° 201, 2019, p. 61-77.

exploite la richesse d'effets : éthique, thymique et sémantique. Il joue avec la part d'incertitude<sup>12</sup> qui entre toujours en elles : le futur antérieur tel qu'il apparaît dans le roman, en construction indépendante (sans être relié à son futur postérieur déterminant) désancre au moins temporellement les événements qu'il dénote, sinon les déclare hypothétiques ; le conditionnel, même dans son emploi temporel, reste empreint d'une couleur modale<sup>13</sup> qui tend à estomper les contours du procès qu'il dénote, comme ici où, avant de l'expliquer, il semble atténuer la crudité du terme dont Laura doit user, et avec elle, le rappel de la violence subie :

C'est à cet instant précis que ça a vraiment eu lieu, elle *a dit*, pas celui d'après, non, pas plus tard. Pas même quand j'aurais son sexe dans la main, elle *a dit* – oui, crûment *elle dirait* ça, quand jusqu'alors elle avait été si rétive à livrer les faits dans leur simplicité, c'est-à-dire dans leur brutalité [...]. (p. 75 ; nous soulignons)

Quant aux nombreux « dira » au futur simple, le temps du probable, *a priori* le moins indéfini, ils sont souvent floutés par la locution « plus tard », circonstant vague, sans autres compléments qui puissent aider à déterminer leur cadre. Certes le lecteur les réfère spontanément à la scène d'audition, mais ce n'est qu'une inférence, et certains emplois l'interdisent quand ils sont associés à d'autres personnages. On en vient à se demander s'ils n'évoquent pas des entretiens postérieurs à la fin de l'histoire racontée<sup>14</sup>, dont la configuration narrative ne serait pas encore achevée. Ainsi, à mesure que les formes futures reviennent et qu'elles ajoutent leur indéfinition à celle que véhiculent les modalisateurs, les contours de la diégèse s'indéterminent et la font apparaître en cours de constitution, d'autant que le récit porte les traces des efforts du narrateur pour la constituer.

En effet ce qui caractérise la narration du roman, c'est le constant exercice de l'imagination que fait l'instance narrative pour suppléer à son ignorance des faits. Dans le passage suivant, ce recours est clairement inscrit dans une incise.

Je ne sais pas ce qu'elle a dit ou pensé à ce moment-là mais la sidération, *j'imagine*, de le voir se rhabiller si vite, et mesurer toute l'énergie qu'elle avait mise pour venir là, l'argent qu'elle avait dépensé dans son billet de train et le temps nerveux, désormais gaspillé, à voir défiler les plaines de l'Ouest, avec cette

---

12. Sophie Azzopardi écrit : « L'époque passée est celle de l'irrévocabilité des faits, et on ne peut en changer le cours. En revanche, l'époque future contient une part d'incertitude inhérente à la méconnaissance que l'on a de l'avenir » (« Regards philosophiques et linguistiques sur le signifié de langue du futur de l'indicatif dans les langues romanes », *Linx*, n° 77, 2018, p. 17-40). C'est pourquoi, note-t-elle dans la « Présentation » du même numéro de *Linx*, la valeur du futur en langue est problématique : « au croisement de la temporalité et de la modalité ».

13. Comme l'écrivent M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul dans leur *Grammaire méthodique du français* (Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2011 [1994], p. 556) dans les emplois temporels du conditionnel, « la valeur modale n'est pas exclue : comme on se projette dans l'avenir par l'imagination, le procès peut se colorer d'une nuance de possibilité ».

14. Les derniers mots du roman peuvent être lus comme une confirmation de cette hypothèse : « [Le Bars] n'a pas cherché à éviter le regard de Laura, plantée droite devant lui et ses yeux dans les siens, comme voulant une dernière fois lui dire que non, ce n'était pas fini, pour elle ce ne serait jamais fini. » (p. 173).

colère qui continuait de monter à mesure des kilomètres parcourus. Et en un sens tant mieux. (p. 129, nous soulignons)

« J'imagine » n'y est pas seulement interprétable comme un marqueur modal de discours par lequel le narrateur signifierait la prudence avec laquelle il mène sa reconstitution<sup>15</sup>. En effet, la suite de la phrase invite à ne pas virtualiser le signifié conceptuel du verbe parce que l'on y suit précisément une imagination en acte grâce à laquelle est rapporté ce qui est ignoré : la pensée de Laura « à ce moment-là ». L'étude qu'a faite Henri Bergson dans un des chapitres de *L'Énergie spirituelle*<sup>16</sup>, « Analyse de l'effort d'invention », permet d'éclairer le processus propre à cette activité imaginative. Ce qui surgit d'abord s'apparente à ce que le philosophe appelle une « représentation schématique<sup>17</sup> », celle de l'état de Laura après la dernière violence sexuelle de Le Bars : la « sidération » ; cet état est ensuite converti en images multiples (les souvenirs qui obsèdent la mémoire du personnage puis sa perception visuelle du paysage qu'elle traverse) qui toutes développent l'idée de sidération, notamment le sentiment de déperdition dont elle s'accompagne (avant que le soulèvement progressif de la « colère » n'y mette un terme).

En attribuant cette puissance inventive à son narrateur, l'auteur peut concilier au sein de son dispositif narratif des postures épistémiques *a priori* contradictoires : l'infériorité qui résulte d'une connaissance lacunaire peut être transmuée en supériorité grâce à des efforts d'invention ordonnés qui procèdent à l'actualisation progressive d'hypothèses probables (comme celle de la sidération). De plus l'imagination est seule à pouvoir donner une véritable compréhension de l'histoire. Elle est à l'origine des variations intellectuelles que fait le narrateur pour mieux appréhender ce qui s'est réellement produit en évoquant ce qui aurait pu se produire<sup>18</sup>. Elle suscite aussi la convocation d'imaginaires, notamment mythiques, pour inscrire l'histoire dans un ordre signifiant plus vaste et lui donner sens, par exemple quand le narrateur souligne à la fois la grande beauté de Laura et son caractère fatal en faisant référence au choix de Pâris en faveur d'Aphrodite (p. 29). Mais elle se manifeste surtout à travers l'intense activité « imaginaire » du narrateur<sup>19</sup> – si l'on veut bien entendre par ce terme la production d'images heuristiques qui permettent d'éclairer l'opacité du réel en en faisant

15. La circonspection que l'auteur attribue à son narrateur est peut-être un reflet de la sienne (si on veut bien envisager celui-ci comme son délégué.) En effet, Tanguy Viel confie à Johann Faerber la difficulté qu'il a lui-même rencontrée dans la construction de la voix de son personnage féminin, pour laquelle il a dit « [n'être] pas parvenu à ce degré de ventriloquie littéraire qui [lui] aurait permis de la tenir à la première personne » (Johan Faerber, « Tanguy Viel : "Je préférerais toujours la littérature à la politique" », art. cit.).

16. Henri Bergson, *L'Énergie spirituelle, Œuvres*, Paris, PUF, 1970 [1919], p. 946-954.

17. Il s'agit d'une représentation qui « contient moins les images elles-mêmes que l'indication de ce qu'il faut faire pour les reconstituer » (*Ibid.*, p. 937), ce pourquoi Bergson la qualifie de « schématique » (p. 947).

18. Par exemple, le narrateur imagine quelle autre réaction aurait pu avoir Laura en comprenant que son père connaissait la relation que Le Bars lui imposait : elle aurait pu mentir et nier ; mais elle est restée dans une « sorte de silence panique » (p. 118).

19. Nous employons le terme « imaginal » dans le sens philosophique que lui a donné Henry Corbin pour qualifier une production de l'imagination qui relève non de la fantaisie, mais de la connaissance – sans la dimension théophanique que le philosophe lui attache dans ses ouvrages comme *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabî* (Paris, Entrelacs, 2006).

venir au langage la part d'innommé. De nombreuses métaphores, notamment maritimes<sup>20</sup>, sont ainsi filées dans le roman, comme à la suite du passage précédemment cité :

Tant mieux que certains jours dans nos vies fassent des crêtes au-delà desquelles on sent bien qu'on bascule, quand en dessous les pointes rocheuses font se lever la mer, et qu'alors certains jours, oui, il faut les contourner prudemment, comme on passe un mauvais cap à la voile. (p. 129-130)

Dans un tel espace narratorial, où s'exerce librement l'imagination, une autre contradiction se résout : non plus seulement celle des postures épistémiques mais celle des statuts fictionnels du narrateur, hétérodiégétique et homodiégétique. S'il reste possible de choisir entre eux, et de réduire *in fine* ce statut à celui de narrateur-personnage, il n'est pas nécessaire de le faire : l'instance narrative peut occuper les deux à la fois, selon l'intensité avec laquelle elle participe imaginairement à son récit. En effet, emportée par sa « faculté fabulatrice<sup>21</sup> », elle peut en venir à s'abîmer fantasmatiquement dans l'histoire qu'elle raconte au point de s'en croire le témoin<sup>22</sup>.

Le « narrateur extérieur » de Viel est donc un narrateur, non pas omniscient mais omni-imaginant, qui restitue une histoire grâce à ses hypothèses et à ses inférences, qui la pense en images, qui s'y plonge et s'y déplace en pensée, qui la rêve<sup>23</sup>, autant de signes qui montrent qu'il ne veut pas seulement *témoigner de* mais *témoigner pour*. La nouvelle forme élaborée par l'auteur renouvelle la narration en faisant affleurer la puissance de l'imagination dans la mise en récit du réel, mais elle répond aussi à une exigence éthique.

### La liberté signifiante

Le dispositif romanesque de *La Fille qu'on appelle* est particulièrement signifiant : il suscite cette fiction latente d'une narration en mouvement et en quête de sens ; et par cette allure *in progress* qu'il donne au récit du narrateur, il le met en concordance avec le récit du personnage, la déposition impréparée de Laura au commissariat, dont la « manière » est « un peu digressive » (p. 74). D'autres composantes formelles contribuent à cette mise en concordance : le processus récurrent d'empathisation de l'énonciation du narrateur sur celle du personnage (qui fait fusionner leurs voix et leurs points de vue) mais aussi, plus

---

20. Dans la plupart des romans de Viel, qui a passé son enfance à Brest, la mer est à la fois le paysage où s'inscrit l'histoire, et un schème métaphorique qui permet d'interpréter l'expérience vécue.

21. Dans *Les Deux sources de la morale et de la religion* (1932), Henri Bergson définit cette faculté comme « celle de créer des personnages dont nous nous racontons à nous-mêmes l'histoire ». *Œuvres*, Paris, PUF, 1970, p. 1141.

22. C'est ce qui arrive aussi au romancier de *La Disparition de Jim Sullivan*, comme nous l'avons montré ailleurs. Voir Sylvie Cadinot-Romerio, « *La Disparition de Jim Sullivan* ou le désir d'en finir », *Littérature*, n° 179, 2015, p. 84-97 ; et « Forme et sens de la disparition dans *La Disparition de Jim Sullivan* », *Les Lettres Romanes*, n°s 1-2, 2016, p. 35-46.

23. La fluidité textuelle, la mouvance de la narration, l'abondance des images font également signe vers le cinéma, dont le vocabulaire nourrit plusieurs métaphores. Cependant, il nous semble que la singularité du roman tient davantage à ce qu'il a de *proprement littéraire* : la description de l'expérience interne des personnages, qui est pour Dorrit Cohn le propre de la fiction romanesque (*La Transparence intérieure*, trad. Alain Borry, Paris, Seuil, 1981).

étonnamment, l'emploi de la troisième personne, si l'on en croit l'un des miroirs internes du roman : le narrateur rapporte le sentiment qu'éprouve le personnage à la fin de sa déposition de ne pas habiter le récit qu'il vient de faire, de ne voir dans ses « je » que des « elle ».

Et maintenant c'était comme si son histoire n'était pas vraiment la sienne, et même, au fond, c'était pour ça qu'elle était venue là, pour raconter son histoire à la troisième personne [...]. Et se relisant, elle a senti plus encore que le « je » qui peuplait son histoire s'était transformé en « elle », presque incapable de faire se rejoindre les deux instances désormais séparées, de sorte qu'elle regardait comme une étrangère cette jeune fille qui se prénomrait Laura et qui déclarait sur l'honneur la vérité des faits ci-dessus présentés. (p. 134-135)

Ce miroir est paradoxal ainsi que les aime Viel : il réfléchit le texte à l'envers, semble jouer à le déjouer. Cependant l'auteur en a réduit l'effet de distanciation en lui donnant une forte motivation fictionnelle : dire la dépersonnation provoquée par l'emprise. Cette forte intégration dans la fiction invite à en faire une lecture 'sérieuse' : loin d'en dénoncer le leurre, il présenterait le récit empathique du narrateur, dont la troisième personne semble sans cesse seconder la première personne, comme un reflet inversé de ce récit à la première personne, où s'est dissoute la personne, et qui, dans le cadre policier qui est le sien, n'a pas permis une attestation narrative de soi ; il faudrait voir en lui la forme éthique d'une *réponse* à une plainte qui n'a pas été entendue, afin de la faire entendre.

### *Une forme responsive*

*Témoigner pour* serait donc, modestement, *témoigner comme* afin de pouvoir prolonger, compléter, développer un premier témoignage oral : le dit de l'expérience de passivité qu'est l'emprise. Mais outre une supériorité de nature particulière accordée au « narrateur extérieur », la condition de possibilité d'une telle forme responsive est l'attribution au personnage d'une capacité de saisie de son expérience qui permette de réduire le rôle de ce narrateur à celui d'un témoin certificateur, qui ne fait que déplier davantage la parole spontanée et dévoiler la complexité et la violence de ce qui a été vécu.

L'auteur a doté le personnage de Laura de qualités herméneutiques : une impressionnabilité, qui la rend réceptive aux manifestations sensibles même les plus ténues, une intelligence interprétative, qui les lui fait envisager comme des signes à nommer et à déchiffrer, enfin une conscience réflexive, grâce à laquelle elle parvient à discerner ses mouvements intérieurs. Seules de telles qualités donnent accès aux mécanismes de l'emprise, tout un monde d'actions cachées<sup>24</sup>, qui échappe généralement à l'aperception et à la nomination, parce que son existence ne se manifeste que par des impressions diffuses qui n'ont pas encore été mises en mots et qui ne peuvent l'être que par des images approximatives.

---

24. L'expression est de Nathalie Sarraute (« Le gant retourné », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1710), auteure qui a consacré son œuvre à saisir et à déplier les impressions diffuses et fuyantes qui sont les signes presque imperceptibles d'actions invisibles, ce qu'elle a nommé « tropismes » dès son premier ouvrage. Nous emploierons un peu plus loin l'adjectif « tropismique » comme un dérivé de ce mot dans cette acception.

Viel a par ailleurs varié les modalités d'insertion de la parole du personnage dans le texte (faisant alterner sa narrativisation, sa citation isolée et sa restitution au sein du dialogue avec les deux policiers) afin de mettre en évidence non seulement la difficulté de dire l'emprise mais encore la difficulté de l'entendre. Nous nous arrêterons sur la configuration énonciative des deux premières rencontres qui, notamment, le montrent.

Dans la relation de la première, des bribes de paroles rapportées font la démonstration de l'aptitude que possède Laura pour distinguer et comprendre de minces signes indiciaires comme l'emploi immédiat de son prénom (p. 23-24). Mais l'auteur place surtout son narrateur en surplomb pour exposer les manœuvres gestuelles du maire ; il ne prête plus à Laura qu'une sensation trouble de leur existence. Ce choix lui permet de donner à la narration une double fonction d'attestation : confirmer l'agression subie par le rapport des intentions de l'agresseur (grâce au déplacement de la perspective) et relayer le témoignage de la victime. En effet, le narrateur développe pour elle le malaise qu'elle n'a senti que confusément, et fait ainsi affleurer, métaphoriquement, ce qui est commis à un niveau souterrain, tropismique, avant même tout contact, dès les premiers instants de l'entrevue, un viol : le maire « se penchant un peu vers l'avant, comme s'il allait s'élargissant en contre-jour et le corps tout entier dans la diagonale d'elle qui, par réflexe sans doute, avait dû légèrement resserrer ses jambes l'une contre l'autre » (p. 34) puis « [s'approchant] du canapé où elle continuait de se tenir, jambes serrées toujours, dont les genoux eux-mêmes auraient aimé fuir ces regards répétés qu'il lançait malgré lui » (p. 37). La première violence physique, un geste apparemment anodin, prendre la main, est ensuite racontée en coénonciation, ce qui contribue à en faire ressortir l'effet traumatique : identifié par le personnage mais imagé par le narrateur qui essaie plusieurs figures, hétérogènes, pour le traduire au plus juste.

Elle a senti sa respiration se couper, comme un clou qu'on aurait enfoncé dans une horloge pour en arrêter l'aiguille, et elle n'a plus bougé pendant de longues secondes, interdite en somme, le cerveau à l'arrêt, [...] avec cette information nerveuse qui était bien montée là, dans son cerveau, mais qui s'y était bloquée, comme un ascenseur entre deux étages. (p. 40)

C'est une autre forme *responsive* que l'auteur adopte pour relater la deuxième rencontre : l'effacement partiel de l'instance narrative derrière les discours cités permet de montrer à la fois les efforts d'analyse de Laura et leur mécompréhension. Celle-ci s'efforce de démêler les agirs psychiques<sup>25</sup> du maire, dissimulés sous cet acte non pénalisable de lui prendre la main ; elle décrit, par approches successives (« comme si »), les impressions qu'ils provoquent en elle : une inanisation et une assignation à une suite « logique » de comportements.

Oui, elle a repris, quand j'ai senti la paume tiède de sa main, c'était comme si ma propre main n'était plus la mienne, et qu'alors c'était toute l'énergie du vivant en moi qu'il avait réussi à saisir, à contrôler

---

25. Paul-Claude Racamier définit ce concept ainsi : « le processus par lequel un sujet exerce ou tente d'exercer une influence ou action sur autrui par voie essentiellement psychique. [...] l'agir psychique est insidieusement imposé à autrui au moyen d'injections projectives et d'impositions paradoxales. Les regards, postures, inflexions de voix jouent un rôle essentiel et difficilement repérable. » (*Cortège conceptuel, op. cit.*, p. 21).

ou magnétiser, je ne sais pas, en tout cas à partir de là il a pris le pouvoir [...] c'était comme si [...] tout ce qui suivrait, chaque geste ou parole qui suivrait, ils n'étaient pas là pour augmenter le souffle de l'explosion mais bien pour garantir que tout ça était logique, que tout ça était cohérent [...]. (p. 75-76)

Puis, après un segment narratif empathique, et tranchant particulièrement avec lui, est rapporté le dialogue avec les deux policiers. Les ressorts de leur incompréhension y sont manifestes : ils tiennent moins à une propension à l'interrogatoire qu'à une exigence aveugle de classification des faits, qui motive chacune de leurs questions pressantes.

Mais ensuite ?

Ensuite, ensuite je ne sais pas. Son regard peut-être. Ou une légère traction de sa main ou bien moi toute seule qui ai cru que ... [...]

Que quoi ?

Que ça se passait comme ça.

Comment ça, a dit le flic, qu'est-ce qui se passait comme ça ?

Je ne sais pas. Ce genre de choses. Que forcément si vous en êtes là, forcément au bord d'un grand lit dans une chambre avec un homme comme lui, eh bien, voilà, vous, oui, vous le faites.

Vous le faites ?

Oui, vous le faites, c'est-à-dire que vous laissez sa main vous guider jusqu'à son sexe et vous comprenez qu'il vous appartiendra d'entreprendre – et elle a dit ce mot-là, entreprendre, que c'est elle qui l'a entrepris.

Il ne vous a rien demandé ?

Non. Pas vraiment.

Donc vous l'avez fait de votre propre volonté ?

Non, je vous dis, c'était ce que je devais faire, ça ne veut pas dire que c'était ma volonté.

Et les deux flics commençaient à s'agacer, insistant :

Attendez, vous dites qu'il ne vous a rien demandé ?

Non, rien. En tout cas il n'a pas dit « Déshabille-toi » ni « Allonge-toi », non, il n'a pas dit une phrase comme ça. (p. 77-78)

Laura a beau résister en préservant la part d'obscurité des faits, en les désignant au moyen d'un démonstratif opaque (« ça ») ou d'une catégorie indéfinie (« ce genre de choses ») ou encore en appelant ses interlocuteurs à une identification connivente du référent vague (« le » en emploi déictique) ; elle a beau essayer de formuler la contrainte tacite qui s'est exercée sur elle, non pas sous la forme d'impératifs discursifs, ceux qu'auraient pu reconnaître les policiers (comme « Déshabille-toi »), mais d'impératifs prédiscursifs<sup>26</sup>, qui relèvent de la simple croyance en un ordre de choses et qui, manipulés par l'agresseur, scénarisent le comportement de la victime, à savoir que « ça [se passe] comme ça », « forcément », que « c'[est] ce qu'[elle] [doit] faire », si bien qu'elle en vient à « entreprendre » et qu'elle paraît *consentir* : les policiers opposent, à la finesse de son analyse, une catégorie psychologique inopérante, la « volonté ». À l'inverse du narrateur, ils ne cherchent pas à imaginer les représentations

---

26. Marie-Anne Paveau définit le concept de prédiscours comme « un ensemble de cadres prédiscursifs collectifs » qui sont « des contenus sémantiques (au sens large de culturel, idéologique, encyclopédique), c'est-à-dire des savoirs, des croyances, des pratiques » (*Les Prédiscours. Sens, mémoire, cognition*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2006, p. 14).

culturelles qui ont pu peser sur la conduite d'une jeune femme. Celui qui enregistre sa déposition note le mot « consentement » (p. 135), après quoi le procureur ne qualifie l'infraction que de « trafic d'influence » (p. 138).

*Témoigner pour*, c'est donc aussi mettre au jour le tragique de l'agression subie : consistant en agissements dissimulés, vécus par la victime de manière impressionnelle, traduisibles par elle seulement de manière indéfinie ou figurée, l'emprise sexuelle reste, même une fois nommée, objet de suspicion (Laura doit jurer à plusieurs reprises pour certifier ses propos) – ce qui en redouble la violence. La composition narrative le met en évidence en faisant de l'audition du personnage la scène d'ouverture du roman puis sa scène-cadre, discontinue, jusqu'au chapitre 6 de la deuxième partie (jusqu'à ce que la jeune femme ait « refait en phrases tout le chemin qui la menait à son propre présent »). En effet, elle oriente le récit de cette emprise vers le moment de la rupture du lien tyrannique, marqué par le dépôt de plainte ; mais en même temps, elle montre progressivement l'échec de cette plainte. Tout se passe comme si le récit à la troisième personne faisait le deuil du récit à la première personne, de son pouvoir perdu d'attestation de soi, ou plutôt ne parvenait pas à le faire.

### *Une forme expressive*

La liberté que permet cette forme romanesque est non seulement narrative et éthique (par la dualité des deux récits dont l'un peut servir l'autre) ; elle est aussi thymique : la labilité des perspectives, des postures cognitives et des positions temporelles prises par le narrateur donne à l'auteur la possibilité de jouer sur une plus grande gamme d'émotions.

Les formes futures ont ceci de remarquable qu'elles exemplifient ces trois aspects. En effet, générant de la mouvance et de l'indéfinition, comme nous l'avons vu, elles dessinent un espace narratorial mental. Mais elles ne cessent aussi de rappeler la tension en avant de l'histoire de l'emprise vers l'affranchissement du personnage, car elles renversent l'appréhension de la scène d'audition qui, de résultative (« elle a dit ») devient proactive (« dira-t-elle »). Cependant pour pouvoir envisager un passé comme à venir, il faut reculer le point d'où le viser dans un passé plus ancien. Ces replis arrière répétés du narrateur donnent à sa narration une allure singulière, une sorte de résistance au cours du temps, qui rend le passé irrévocable tandis que le futur, même probable, garde toujours une part d'incertitude<sup>27</sup>, comme s'il voulait sans cesse retarder le deuil.

La répétition des notes futures crée ainsi un sentiment tonal mélancolique, diffus, mais prégnant, d'autant que, par endroits, dans des passages consacrés à Laura ou à Max, la voix du narrateur devient élégiaque. En effet, il ne dit pas seulement l'état dysphorique ; il le traduit lyriquement. Par exemple, au chapitre 9 de la première partie, après que Laura a répondu aux policiers que « ce jour-là », le jour du premier rapport sexuel forcé avec Le Bars, elle a « porté plainte », non contre lui, mais contre elle, le narrateur décrit son absence au monde en scandant sa description de syncopes au passé composé (« elle n'a rien vu »), suivies d'imparfaits qui font entrer le lecteur, par contraste, dans la tranquille durée de la vie :

27. Sophie Azzopardi, « Regards philosophiques et linguistiques sur le signifié de langue du futur de l'indicatif dans les langues romanes », art. cit.

Ce jour-là, si je peux dire, j'ai plutôt porté plainte contre moi-même.

Et en un sens, c'est ce qu'elle a fait, Laura, une heure plus tard allongée sur la plage. [...] Elle n'a rien vu des promeneurs sur le sable ni des roches découvertes, à peine les chiens qui couraient au bord de l'eau ni les glaneurs de coquillages le dos penché vers le sol, non, elle n'a rien vu de la vie paisible qui sait se poursuivre à côté du malheur, ou non pas le malheur mais l'hébétude, espérant qu'en fumant et fumant encore elle ferait passer l'odeur trop salée ou trop âcre de sa sueur [...]. (p. 79-80)

Ce passage montre aussi comment la liberté narrative que donne le recours à un narrateur hétérodiégétique contribue à la tonalité sombre du roman ; il rend possible l'expression d'un désespoir vécu de manière « [hébétée] », irréfléchie et infra-verbale ; de plus, il autorise la description de ce qui est resté inaperçu au personnage, ici le paysage, mais ailleurs tout ce qui ne peut que se dérober à son point de vue unique, rivé à sa propre existence, à savoir son empêchement<sup>28</sup> dans plusieurs histoires et dans un réseau de forces sociales et politiques.

Les deux personnages principaux mettent en lumière cette condition existentielle tragique, tels qu'ils sont construits par l'auteur, de manière similaire, et tels qu'ils sont distribués dans le roman, de manière alternée puis croisée. En effet, la répétition du même pâtir social, de père en fille, donne à leurs histoires un caractère inéluctable. Ils subissent pareillement une exploitation de leur corps<sup>29</sup> en raison d'un 'don' naturel comparable (parce que stéréotypique), la force pour l'un, la beauté pour l'autre, qui les rend vulnérables dès leur jeunesse à ce que l'on pourrait appeler une prédation sociale : Max est repéré par Franck Bellec qui s'intronise son manager de boxe ; Laura est traquée à la sortie de son lycée pour « travailler dans la mode » (p. 28) – une même vulnérabilité que l'auteur souligne métonymiquement par l'exposition<sup>30</sup> de leurs corps « presque à nu » sur des affiches, partout dans la ville. Tous deux souffrent aussi, depuis leur position sociale dominée, d'une même fascination pour le pouvoir, une sorte de « syndrome de Stockholm » (p. 17) qui leur fait prêter à leur exploiteur-abuseur une humanité qu'il n'a pas. L'auteur fait intervenir son narrateur pour corriger leur erreur : il informe le lecteur que ce qui touche le père en Le Bars n'est qu'une « brèche de fausse tendresse » (p. 17), que ce que la fille « a cru déchiffrer » dans son regard, « cet air un peu inquiet qu'il portait comme d'une enfance qui n'en finit pas », n'existe pas, la réfutant même, ce qu'il fait rarement : « – mais non, il n'y avait rien de tout cela, seulement le fait que même le diable n'a pas toujours un costume rouge ni des flammes dans les yeux. » (p. 72)

Il suffit, à la fin de la première partie, que leurs lourds passés se croisent pour que l'horizon se referme (les « plus tard » disséminés dans le texte laissant toutefois entr'ouvert l'avenir de Laura) : ayant appris l'abus dont sa fille est victime de la part du maire à qui il l'a

---

28. Nous reprenons le mot qu'emploie Jean Greisch pour traduire le titre allemand de Wilhelm Schapp, *In Geschichten verstrickt* (1953) : « L'être-empêtré dans les histoires » (Jean Greisch, *Paul Ricoeur. L'itinérance du sens*, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Krisis », 2001, p. 147).

29. L'auteur souligne ce seul mode d'existence corporel que la société autorise à Max et à Laura par son onomastique : leur nom de famille est Le Corre. On retrouve là une trace du ludisme des romans antérieurs.

30. Le sociologue Danilo Martuccelli définit la vulnérabilité comme un phénomène non pas psychologique mais social, qui est le « fait d'être exposé à » (« La vulnérabilité, un nouveau paradigme ? », dans Axelle Brodiez-Dolino (dir.), *Vulnérabilités sanitaires et sociales*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 27-39).

naïvement recommandée, le père se laisse donner cet « uppercut de trop » qui menace tous les boxeurs de lésions cérébrales irréversibles ; à cause de l'exemplaire d'un magazine érotique conservé par Bellec et envoyé à la presse, la fille, qui y a posé nue à seize ans, devient « le contraire [de] la victime parfaite » (p. 145) aux dires de son avocat. L'auteur reprend alors un schème d'action récurrent dans ses ouvrages antérieurs, la vengeance ; mais, dans ce roman, elle ne renverse pas la situation de domination : elle paraît y contribuer<sup>31</sup>. Après la scène finale où Max, croyant mener un dernier combat<sup>32</sup>, frappe publiquement Le Bars, un épilogue nous informe que la plainte de Laura est « classée sans suite » (p. 174).

Toute cette oppression sociale que subit le personnage féminin est contenue en puissance dans le titre du roman, *La Fille qu'on appelle* : dans la plasticité de son pronom indéfini, la polysémie de son verbe, et l'incomplétude éventuelle de sa construction. En effet, si on l'envisage comme la traduction de *call-girl*, ce que fait Laura qui emploie l'expression lors de son audition<sup>33</sup>, il est possible de voir en « on » ces hommes, « vous tous », dit-elle aux policiers, vers lesquels « [son] sourire [regarde] » sur les photos, et plus encore, les deux hommes de pouvoir qui effectivement la convoquent dans sa chambre pour satisfaire le désir du plus puissant d'entre eux (c'est par ce pronom indéfini, occulte, qu'ils se désignent eux-mêmes). Il est aussi possible d'interpréter « appeler » dans le sens d'« élire », ce à quoi invite l'utilisation ironique que fait le narrateur de ce dernier verbe pour former la catégorie des « filles élues » par les chasseurs de lycéennes : le pronom sujet désigne alors les tout premiers abuseurs qui ont effectivement appelé Laura à se dénuder devant des photographes. Enfin, on peut être tenté de lire le titre comme un propos suspendu dont le verbe, au sens de « qualifier », serait en attente de son attribut : « une fille de mauvaise vie » (p. 148), ainsi qu'on l'appelle dans *Ouest-France*, ou une « pute », le mot qu'emploierait le « on » de l'opinion publique<sup>34</sup> si le procès avait lieu :

Et en un sens [l'avocat] avait raison, qu'en même temps qu'on le traiterait sans doute, lui, Le Bars, de salopard, on ne pourrait s'empêcher de la traiter, elle, de pute, et qu'en le disant chacun ferait pencher la balance du côté des forces de la nature, c'est-à-dire le fardeau du désir des hommes impossibles à rassasier, et la mesquinerie des femmes à en profiter. (p. 148)

Le tragique de cette condition sociale est encore approfondi dans le roman par l'inscription de la fiction dans le temps long de l'Histoire (« dès lors qu'en France, c'est comme ça, dans les cabinets des maires persiste l'ancien Régime », p. 23) ou encore dans les temps immémoriaux des mythes (puisqu'« avec les dieux c'est toujours la même chose, ils débarquent après la

- 
31. Le narrateur s'interroge toutefois pour « savoir si [...] si c'était vraiment une connerie » (p. 155) ; mais ce questionnement ne fait que souligner le tragique de la condition sociale des personnages, qui n'ont d'autres moyens d'action que de se venger par un acte qui, loin de les libérer, accroît la domination qu'ils subissent.
32. L'auteur ôte à ce schème d'action son efficacité mais aussi son sublime en le racontant sur un ton mi-pathétique, mi-burlesque.
33. Cette expression a la fonction d'une prolepse argumentative : Laura, combative, « fille de boxeur », anticipe avec elle une attaque qu'elle sait inévitable.
34. On reconnaît dans ce passage une « on-vérité » telle que la définit Alain Berrendonner (*Éléments de pragmatique générale*, Paris, Minuit, 1981) : une « vérité » idéologique sur les hommes et les femmes, tacitement partagée par les membres d'une même communauté.

bataille », p. 81). L'auteur, en revanche, choisit de ne pas situer son histoire dans le moment médiatique des réseaux sociaux numériques, qui est celui de l'intrication des liens mais aussi celui de la prise de parole des victimes : les faits racontés se déroulent au printemps 2017<sup>35</sup>, soit quelques mois avant l'essor du mouvement #MeToo avec l'affaire Weinstein. Peut-être, avec cette légère antécédence, l'auteur veut-il à la fois héroïser la parole solitaire de son personnage et faire imaginer au lecteur sa possible reconnaissance future, portée par une parole collective.

## Conclusion

Tanguy Viel fait donc dans *La Fille qu'on appelle* un usage original et paradoxal de la liberté formelle que lui donne le récit à la troisième personne. Il ne renonce pas au récit à la première personne, la forme de ses romans antérieurs, mais il le secondarise, si bien qu'il ne constitue plus ni l'acte ultime de l'histoire racontée, ni un acte fondateur (celui par lequel une voix narrative donne sa propre version de l'expérience de passivité endurée et se construit par elle, même de manière précaire). Le récit 'personnel' dans ce roman, celui de Laura, y est représenté comme un acte de parole doublement vain, sans efficace, ni judiciaire, ni psychologique, sans force éthopoétique<sup>36</sup>, sans pouvoir de réparation<sup>37</sup>. La forme antérieure est ainsi conservée et destituée, comme si l'auteur avait voulu signifier sa difficulté à en faire le deuil.

Cependant, Viel ne désinvestit pas pour autant l'acte narratif : il lui donne une autre vertu, plus modeste : non pas réparer mais seulement accompagner. Il instaure une nouvelle instance narrative, extérieure, à qui il donne la tâche de seconder une plainte, d'en attester la véridicité, d'en déplier la complexité, et de déplorer le malheur de la condition féminine dont elle témoigne. Loin de s'inscrire dans la tendance qu'a mise au jour Claire Stolz<sup>38</sup>, celle d'une déconstruction de la narration dans les fictions du XXI<sup>e</sup> siècle (par sa déréalisation sur un mode ludique ou son effacement textuel), il la restaure. En effet, pour accomplir son compagnonnage, cette instance doit disposer des ressources de l'empathie, de la mélancolie aussi, pour ne pas renoncer à ce qui devrait être, mais surtout de l'imagination productive, pour pouvoir raconter une histoire désormais autre, la reconstituer en la fabulant à demi, la penser en images. Sont ainsi renouvelées de manière originale à la fois la figure du narrateur, devenue

---

35. Le jour du combat de Max, qui a lieu quelques semaines après le début de l'emprise et quelques semaines avant sa vengeance, est le 5 avril (p. 95) et on peut en calculer l'année : quinze ans après qu'il a gagné le titre de champion de France en 2002 (p. 20).

36. Michel Foucault emploie ce terme pour qualifier un exercice sur soi par lequel un sujet se construit en tant que tel : « *Ethopoiein*, ça veut dire faire de l'éthos, produire de l'éthos, modifier, transformer l'éthos, la manière d'être, le mode d'existence d'un individu. Ce qui est *éthopoios*, c'est quelque chose qui a la qualité de transformer le mode d'être d'un individu. » (*Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France 1981-1982*, Seuil, coll. « Hautes Etudes », 2001, p. 227).

37. Alexandre Gefen montre dans *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle* (Paris, José Corti, 2017) que la littérature contemporaine a cette ambition.

38. Claire Stolz, « Le vertige de contingences auctoriales et narratoriales : un nouvel espace de dialogisme et de coénonciation avec le lecteur », *La Licorne*, n° 112, 2014, p. 155-171.

omni-imaginante, et la scène de narration, qui s’anamorphose souvent en un espace narratorial mental : si celui-ci met en défaut les distinctions narratologiques, c’est parce que l’on y suit les mouvements libres de la pensée.

## Bibliographie

- APOTHELOZ Denis, « À propos des emplois dits “passés” du futur antérieur », *Langue française*, n° 201, 2019, p. 61-77. À consulter sur [perso.atilf.fr/apotheloz](http://perso.atilf.fr/apotheloz)
- AZZOPARDI Sophie et OPPERMAN Évelyne, « Présentation », *Linx*, n° 77, 2018, p. 9-14. [doi.org/10.4000/linx.2598](https://doi.org/10.4000/linx.2598)
- AZZOPARDI Sophie, « Regards philosophiques et linguistiques sur le signifié de langue du futur de l’indicatif dans les langues romanes », *Linx*, n° 77, 2018, p. 17-40. [doi.org/10.4000/linx.2697](https://doi.org/10.4000/linx.2697)
- BERRENDONNER Alain, *Éléments de pragmatique générale*, Paris, Minuit, 1981.
- BERGSON Henri, *L’Énergie spirituelle*, dans *Œuvres*, Paris, PUF, 1970 [1919].
- *Les Deux sources de la morale et de la religion*, dans *Œuvres*, Paris, PUF, 1970 [1932].
- CADINOT-ROMERIO Sylvie, « La Disparition de Jim Sullivan ou le désir d’en finir », *Littérature*, n° 179, 2015, p. 84-97.
- « Forme et sens de la disparition dans *La Disparition de Jim Sullivan* », *Les Lettres Romanes*, n°s 1-2, 2016, p. 35-46.
- COHN Dorrit, *La Transparence intérieure*, trad. Alain Borry, Paris, Seuil, 1981 [*Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, 1978].
- CORBIN Henry, *L’imagination créatrice dans le soufisme d’Ibn’Arabî*, Paris, Entrelacs, 2006.
- FAERBER Johan, « Tanguy Viel : “Je préférerais toujours la littérature à la politique” (*La Fille qu’on appelle*) », *Diacritik*, 2 septembre 2021. À consulter sur [diacritik.com](http://diacritik.com)
- FOUCAULT Michel, *Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France 1981-1982*, Paris, Seuil, coll. « Hautes Études », 2001.
- GEFEN Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 2017.
- GREISCH Jean, *Paul Ricoeur. L’itinérance du sens*, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Krisis », 2001.
- MAINGUENEAU Dominique, « Instances frontières et angélisme narratif », *Langue française*, n° 128, 2000, p. 74-95. [doi.org/10.3406/lfr.2000.1009](https://doi.org/10.3406/lfr.2000.1009)
- MARTUCELLI Danilo, « La vulnérabilité, un nouveau paradigme ? », dans Brodiez-Dolino Axelle (dir.), *Vulnérabilités sanitaires et sociales*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 27-39.
- PAVEAU Marie-Anne, *Les Prédiscours. Sens, mémoire, cognition*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.
- RABATEL Alain, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, t. I : *Les points de vue et la logique de la narration*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008.
- RACAMIER Paul-Claude, *Cortège conceptuel*, Paris, Apsygée Éditions, 1993.
- RICŒUR Paul, *Le Conflit des interprétations. Essais d’herméneutique*, Paris, Seuil, coll. « L’Ordre philosophique », 1969.
- RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2011 [1994].
- ROULET Eddy, AUCLIN Antoine, MOESCHLER Jacques, SCHELLING Marianne et RUBATTEL Christian, *L’Articulation du discours en français contemporain*, Berne, Peter Lang, coll. « Sciences pour la communication », 1991 [1985].
- SARRAUTE Nathalie, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.
- STOLZ Claire, « Le vertige de contingences auctoriales et narratoriales : un nouvel espace de dialogisme et de coénonciation avec le lecteur », *La Licorne*, n° 112, 2014, p. 155-171.
- VIEL Tanguy, *La Fille qu’on appelle*, Paris, Minuit, 2021.
- VUILLAUME Marcel, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Minuit, coll. « Propositions », 1990.

# New York, espace vide autofictionnel

## Relire *Fils* de Serge Doubrovsky à l'aune de l'œuvre de Peter Brook

EMILIE OLLIVIER, Université de Nantes

### Résumé

Cet article se propose d'analyser *Fils* de Serge Doubrovsky à travers son rapport à l'espace et par le biais de la mise en scène de ce dernier : la ville de New York s'inscrit au centre de la construction de cet ouvrage, tant au niveau physique qu'au niveau de son intrigue. L'espace urbain, construit progressivement dans le texte, permet à celles et ceux qui le traversent d'accéder à une ouverture vers la création et vers une forme d'expression de soi renouvelée. Ces modes de représentations de la ville de New York correspondent, tant au niveau formel qu'au niveau thématique, aux définitions que donne Peter Brook d'un « espace vide » comme lieu privilégié de la représentation théâtrale. La comparaison de l'autofiction doubrovskienne et de la théorie de Brook permettront de faire émerger de nouvelles analyses de cet espace et de l'autofiction elle-même.

### Supprimer les barrières des genres : interroger la représentation

Dans *L'Espace Vide*, Peter Brook définit, dans les années 1970, les trois types de théâtre qui coexistent dans le paysage artistique de son temps<sup>1</sup>. Il y décrit leurs composantes scéniques et artistiques, les modes de jeu qui y sont associés ainsi que les effets qu'elles produisent sur le public. Ces définitions lui permettent, dans un ultime chapitre, d'envisager une façon de dépasser ces formes « scléros[ées] » (*EV*, p. 26) de représentation. Il y présente sa conception de l'art dramatique, un « théâtre immédiat » (p. 131), qui peut advenir grâce à sa définition d'un espace vide. Ce que Peter Brook reproche principalement aux formes de théâtre qu'il présente en premier lieu, les théâtres « rasoir », « sacré » et « brut », c'est leur manque de relativité. Pour lui, « pendant certaines périodes de l'histoire du théâtre, le travail de l'acteur était fondé sur des gestes et des expressions conventionnels, sur toute une panoplie d'attitudes figées que nous rejetons aujourd'hui » (p. 147) : les représentations et la façon de créer ne sont désormais plus adaptées à ce que le théâtre peut apporter et doit véhiculer.

Cette réflexion s'inscrit dans un mouvement de questionnement artistique plus vaste et très présent dans les années 1970, remettant en cause la possibilité de représenter de manière univoque ou naturaliste. Peter Brook expose le fait que tout ce qui constitue notre réel doit être observé de manière relative, à travers différents points de vue, pour échapper à l'idée d'un sens *a priori*, défini et unique. Il faut, selon lui, qu'apparaisse sur scène l'idée que ce qui est représenté est subjectif et dépend du regard et de la construction personnelle de celui ou celle qui est à l'origine de la représentation. Il explique : « mon expérience et mes opinions sont inséparables des renseignements qui figurent sur mon passeport [...]. Tout cela est

---

1. Peter Brook, *L'Espace vide, Écrits sur le théâtre*, trad. Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris, Seuil, 2014. Désormais *EV*.

également inséparable de la date à laquelle j'écris » (p. 133). Sa propre pratique artistique ainsi que ses théories émanent elles-mêmes de sa façon d'envisager le monde depuis une position particulière dans la société. Ainsi, le théâtre, au même titre que d'autres formes d'art, fait face, à cette époque, à des mouvements progressifs de questionnement des formes établies et des notions de représentation, d'intrigue ou de personnage. Les arts entrent en effet, dès le début du xx<sup>e</sup> siècle, dans une ère de « trouble généralisé » dans laquelle « une méfiance générale porte désormais sur la matière, l'objet et les procédures de la représentation<sup>2</sup> ». On parle alors de « crise de la représentation<sup>3</sup> », avec dans l'art, un « retour du réel<sup>4</sup> », un retour de la chose « à la place du signe pour déloger celui-ci, ou le bousculer<sup>5</sup> », le signe étant ici la représentation théâtrale et la chose, ce qui doit être représenté du vivant.

Dans le même temps, après quelques décennies d'expérimentations formelles et structurelles, à la frontière entre le roman et l'autobiographie naît, de cette crise de la représentation, le terme d'« autofiction ». Utilisé pour la première fois par Serge Doubrovsky dans le prière-d'insérer de son roman *Fils*, il recouvre une réalité nouvelle et des enjeux nouveaux des écritures à la première personne<sup>6</sup>. Si, comme l'a démontré Vincent Colonna, dans son ouvrage *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, ce genre semble avoir toujours fait partie du paysage littéraire en ce qu'il consisterait uniquement à insérer du matériau autobiographique dans une œuvre romanesque, la définition doubrovskienne recouvre des modalités nouvelles d'écriture qui s'inscrivent dans une dynamique généralisée de questionnement des modes de représentation<sup>7</sup>. En effet, la naissance de ce mot, recouvrant une réalité inédite, a à voir avec la crise de la représentation qui est en jeu et Serge Doubrovsky donne ainsi la définition suivante de son ouvrage :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.

Les auteurs et autrices d'autofictions ne cherchent donc plus à saisir le monde de manière objective mais entrent plutôt dans une quête de ce que recouvre l'idée d'identité à travers la figure du Je, entité instable, complexe et fuyante. De là, la réalité n'apparaît plus comme unique et appréhendable, mais bien mouvante et marquée par des subjectivités complexes. Selon Serge Doubrovsky, ce n'est plus le contenu du récit qui est au centre du projet littéraire mais bien le matériau utilisé pour le produire : « le langage » qui dit le Je à travers des « fils de

---

2. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 2012 [1994], p. 241.

3. Daniel Bournoux, *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2019, p. 8. Il fait ici référence à Robert Abirached (note 9) pour la création de cette expression.

4. *Ibid.*, p. 10.

5. *Ibid.*, p. 8.

6. Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977. Désormais *F.*

7. Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.

mots » et qui fait l'objet d'un travail particulier. Ce sont donc bien, au théâtre comme dans le roman, des dynamiques de recentrement sur les spécificités et la partialité des identités individuelles qui émergent.

Face à ces changements artistiques, la société elle-même est confrontée à de nombreuses modifications, notamment en matière de développement de l'urbanisme ou d'organisation des territoires. L'exemple de la ville de New York est particulièrement probant, notamment à travers son traitement littéraire qui, dès le XIX<sup>e</sup> siècle contribue à en faire une ville mondiale dans laquelle les cultures, les langues et les personnages se rencontrent. Les mythes fondateurs, sociaux et culturels, la dépeignent comme l'espace de tous les possibles et de toutes les quêtes. L'espace urbain new-yorkais est un espace où des identités multiples, des identités individuelles se forment, se forgent au contact de l'espace. Cette ville devient alors, en littérature, le terrain privilégié d'exposition des questionnements liés à l'appréhension du réel et de l'identité en ce qu'ils peuvent avoir de multiple et de relatif. Elle se fait alors naturellement le terrain privilégié de la naissance d'une écriture autofictionnelle qui interroge la construction et/ou la restitution d'une identité par le texte et par le langage.

C'est, sinon en dramaturge, en spécialiste du théâtre et en référence constante à cette discipline, que Serge Doubrovsky construit sa progression littéraire à travers l'espace de la ville de New York. L'étude du texte théâtral constitue un des axes d'organisation du texte de Doubrovsky. Explorant son intériorité, c'est le récit de Thérémène, extrait de *Phèdre* de Jean Racine qui le guide jusqu'à son explication scolaire, devant ses élèves, en fin d'ouvrage. Ce texte sert de support et de référence tout au long de l'exploration du « moi » qui se développe dans chacun des chapitres, qu'il y soit question de souvenirs, de voyage, d'analyse de rêve ou de déambulations urbaines. C'est à travers le texte théâtral que Doubrovsky s'étudie, s'analyse et se met en scène. Le texte de Racine permet au niveau du fond et au niveau de la forme de poser la question de la représentation soi dans l'écrit.

Cette étude entend opérer une mise en regard du traitement de l'espace urbain marqué par le texte théâtral, dans *Fils* de Serge Doubrovsky et des théories théâtrales de Peter Brook définissant l'espace propice à la représentation émancipée et ainsi ouvrir de nouvelles perspectives de lectures. Chez Doubrovsky, la ville de New York se construit comme le lieu privilégié d'interrogations liées à l'appréhension du réel et de l'identité. Il questionne notamment, au détour de ses lignes et aux carrefours de ses rues, la possibilité de la construction d'une figure unifiée du Je qui s'exprime au sein d'un texte. Il fait de la ville le cadre de ces mouvements successifs de recherche littéraire et langagière. New York est tantôt présentée dans le texte comme un espace englobant et central, tantôt comme espace de liberté radicale. De là, dans quelle mesure la ville peut-elle, dans ce texte, correspondre à un « espace vide » ? Et comment ce rapport au « vide » permet-il de réaffirmer mais également d'exacerber cette quête d'identité entamée par l'auteur ?

Nous définirons dans un premier temps l'« espace vide » de manière théorique, chez Peter Brook. Ainsi, certaines applications littéraires ou certaines constructions, diégétiques et structurelles, nous apparaîtront, chez Serge Doubrovsky, comme relevant des mêmes

dynamiques. Nous verrons ensuite que l'auteur-narrateur-personnage<sup>8</sup> de *Fils*, en opérant ce mouvement vers le vide permet à New York de devenir, dans son texte, un espace favorisant la mise en scène de la langue et du Je en train de se dire ainsi que la quête d'identité qui se joue.

### Le vide à remplir chez Peter Brook

Pour Peter Brook, l'espace théâtral est un espace vide, mais uniquement dans un premier temps : c'est un espace vide parce qu'il est à remplir. La phrase d'ouverture de *L'Espace vide* – « Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé » (p. 25) – n'est pas une invitation au dénuement ou à l'inexploitation de l'espace, au contraire. Le vide pour Peter Brook est plutôt synonyme d'ouverture à des possibilités scéniques et techniques multiples pour faire entendre le texte et son potentiel signifiant. Il est un point de départ permettant de ne pas brider la création, l'expression et la découverte progressive par celles et ceux qui vont évoluer dans l'espace, ici scénique et physique de la salle de spectacle. Il est également le meilleur moyen pour que ne se surajoutent pas à l'espace, à la scénographie, à la construction de la pièce, des éléments qui n'y seraient pas essentiels et pourraient restreindre le sens du texte ou des signes représentés. Peter Brook prône le vide comme réponse au constat que la connaissance *a priori* du texte et des possibilités d'un spectacle n'existe pas : l'expérience plurielle et la construction progressive sont nécessaires à la représentation théâtrale. Pour lui « le théâtre est relativité » (p. 33) et l'espace se doit de refléter cela.

Pour parvenir à ces constats, il analyse dans *L'Espace vide* différentes formes de représentation qui lui permettent d'énoncer ses conclusions allant contre cette idée de connaissance *a priori* des pièces dès l'entame de leur processus de création. Il sépare les formes de théâtre, qu'il estime être apparues à travers l'histoire de l'art dramatique, en trois catégories. Il identifie dans un premier temps le théâtre « rasoir », qui s'attache essentiellement à la tradition du texte écrit et qu'il considère comme sclérosé : un théâtre à l'italienne, de costumes, producteur de « pièces de musée » (p. 33), qui souhaite retrouver un charme propre à l'ancien en réexploitant des codes qui ne correspondent plus à la société dans laquelle il écrit, ni aux nécessités des représentations de son temps. Ce théâtre devient, de

---

8. En 1975, Lejeune s'interrogeait sur les « cas limites » de l'écriture de soi. Il dressait un tableau des possibilités narratives propres à l'écriture de soi et évoquait des « cases aveugles » qui correspondent, selon lui, à des pratiques non encore explorées : que le personnage d'un roman ait le même nom que son auteur par exemple. Or, il explique dans un même temps que « rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants » (*Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1996 [1975], p. 31). C'est précisément ce que constate Doubrovsky lorsqu'il écrit, à la même époque, son roman *Fils*. Il s'adressera par ailleurs à Lejeune pour lui expliquer sa démarche : « J'ai voulu très profondément remplir cette case que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire » (lettre du 17 octobre 1977 citée par Philippe Lejeune dans *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p. 63). Ainsi, en autofiction, peuvent coexister les notions auteur.ice, narrateur.ice, personnage en une même entité : l'« auteur.ice-narrateur.ice-personnage », à la fois à l'origine de l'œuvre et construit.e en son sein.

fait, « atrocement ennuyeux » (p. 27) à force d'immobilité. Face à lui, il présente le théâtre « sacré », une forme de théâtre qui s'est construite à travers l'idée que le sens du sacré s'était perdu dans ce théâtre dit « rasoir ». Il s'est établi, quant à lui, non pas en recherchant un divertissement pur, mais à travers l'idée qu'un sens supérieur peut émerger du texte quand il est mis au cœur de la construction d'un spectacle global. Les producteurs de théâtre « sacré » souhaitent « faire revivre le souvenir d'une grâce perdue » (p. 64) dans l'art dramatique et élaborent, pour ce faire, une dramaturgie permettant à « l'invisible [d']apparaître » (p. 63) sur l'espace scénique.

Comme première réponse qui apparaît dans le paysage théâtral face à ces formes trop figées et marquées par des principes antérieurs à la production de sens sur scène, Peter Brook expose et analyse la naissance du théâtre « brut » : une nouvelle forme de théâtre militant et contestataire. Le théâtre « brut » est populaire, proche du cirque et des *happenings*, et souhaite ébranler la raison du spectateur. Il se caractérise par « l'absence de ce qu'on nomme le style » (p. 93) et cherche à rendre actif le public en instiguant un « élan fougueux vers un certain idéal » (p. 98). Or, demeure, selon Peter Brook, une faille dans cette forme de théâtre et à travers ces réalisations : un manque de profondeur et ainsi de nuance et d'ouverture scénique à diverses possibilités de représentation.

Loin du théâtre « rasoir », radicalement ancré dans un mode de représentation daté et obsolète, et au sein des théâtres « sacré » et « brut », il perçoit tout de même l'émergence de réponses à ses propres interrogations quant à la façon de représenter. Pour développer ces amorces de réponses et instaurer un rapport nouveau à la pluralité, pour explorer, dans une nouvelle optique, les potentialités d'un espace et d'un texte, Peter Brook propose donc le vide : le vide, au sens symbolique, comme ouverture à toutes les potentialités qui pourraient émerger de la création théâtrale, le vide également comme refus d'enfermer un processus de mise en scène dans une image de ce que doit être le théâtre. Physiquement, si ce vide ne doit pas correspondre à une absence totale de décor et à un dénuement absolu de l'espace scénique, il doit inspirer la caractérisation et l'organisation de l'espace de même que l'attitude de celles et ceux qui jouent ou de celles et ceux qui dirigent. Le vide doit ainsi être l'occasion d'un mouvement d'ouverture à la multiplicité des actions, des émotions et aux surgissements visuels. Par exemple, le fait de ne pas composer une scénographie intégrale en amont de la création permet de ne pas se figer dans une unité de sens. Peter Brook refuse la présence de décorateurs et décoratrices qui « découp[ent] des formes dans un matériau dynamique avant même que ce matériau ait pu exister » (p. 136) de manière libre en exploitant tout l'espace disponible. Tout doit évoluer à mesure que l'œuvre se construit pour ne pas restreindre, par des choix hâtifs, la compréhension future ou la construction du projet. Dans un même mouvement, cet espace vide permet à l'auteur ou l'autrice de dévoiler, de son personnage, « durant les répétitions des aspects insoupçonnés » (p. 137), ainsi qu'à la personne en charge de la mise en scène de trouver « la mise en place de la scène qui lui résist[e] » (p. 134) en s'inscrivant dans un « processus évolutif » (p. 140).

Dans ce « théâtre immédiat » souhaité par Peter Brook, l'espace vide est donc bien un espace à remplir, à la fois physiquement et symboliquement, qui permet un travail sans cesse

renouvelé au niveau du sens et de la compréhension pour celui ou celle à l'origine de la pièce mais également pour celles et ceux qui y assisteront. De plus, lors du processus de création, cet espace ne doit, à aucun moment, être conçu comme définitif dans sa construction physique et structurelle. Il pourra alors devenir un lieu où la création de personnages et la réflexion autour de ces entités sont possibles. Il pourra enfin garantir un questionnement des individualités en jeu ainsi que de leur capacité à produire un sens dans une époque où les possibilités de représentation semblent troublées.

### **Le New York vide de Serge Doubrovsky**

« Lors des premières répétitions, l'improvisation, l'échange d'associations d'idées et de souvenirs » doivent être mis au cœur de la création, selon Peter Brook (*EV*, p. 162). Or, c'est précisément de cette manière qu'est construit le texte de *Fils* de Serge Doubrovsky mais également l'espace urbain new-yorkais en son sein. Cet ouvrage est construit à partir d'une trame temporelle principale et structurante couvrant une seule journée, au terme de laquelle l'auteur-narrateur-personnage doit donner un cours de littérature au sujet du « Récit de Thérémène » dans *Phèdre* de Racine. La forme du texte elle-même donne une forme mouvante au récit de cette journée et à la ville dans laquelle il se déploie. La notion d'espace dans le texte devient hybride et l'espace du texte comme l'espace au sein du texte sont sans cesse construits en lien avec des « souvenirs », des « associations d'idées » ou grâce à l'insertion dans le récit de bribes de rêves et d'extraits dans d'autres langues. Cette dynamique apparaît dès le premier chapitre : alors qu'il est question, dans le temps diégétique principal, du réveil de l'auteur-narrateur-personnage à New York, c'est une constante retranscription de pensées et de souvenirs à travers des lieux – « entre Boulogne et Calais » (*F*, p. 13), « Europe de l'Est » (p. 14), « Bruges » (p. 15), etc. – ou des indications temporelles – avec la mention notamment d' « hier soir » (p. 19) – qui surgit en son sein. L'écriture de l'espace mais également de la temporalité est prise dans un « processus évolutif » du réveil, pour reprendre les termes de Peter Brook, en plongeant le lectorat dans une retranscription abrupte d'un mélange de rêves et de souvenirs, qu'il ne distingue pas les uns des autres. Il s'inscrit, dès l'ouverture de l'ouvrage, dans la même dynamique que celle que Peter Brook attend des personnes en charge de la création d'un décor : toutes les dimensions de l'écrit, des souvenirs et de l'espace sont exploitées.

Désireux de produire un contenu d'une forme nouvelle pour modeler de nouveaux modes de représentations, Doubrovsky utilise également la description spatiale pour témoigner de la difficulté de mettre en scène une universalité des points de vue. Dans le second chapitre de l'ouvrage, « streets », il produit une description de l'espace urbain à travers la subjectivité de son point de vue. L'auteur reproduit des indications routières qui pourraient apparaître objectives et faire partie de l'espace physique observé, mais l'utilisation constante et répétée de la première personne accolée à ces indications fait glisser le récit vers une forme de subjectivité : « je longe je plonge MIDTOWN TUNNEL [...] MIDTOWN EXIT [...] artères éclatent » (p. 95) ou encore, un peu plus loin, « je longe je plonge FLUSHING BAY » (p. 97) permettent non pas la restitution d'un réel objectif mais bien de bribes liées à une indivi-

dualité. Peu importe ce qui est réellement existant ou réellement perçu, ce qui est restitué dans le texte produit une réalité nouvelle, faite de bribes, de partialité et parfois de manques. Anaïs Fusaro explique à ce sujet que, dans l'œuvre de Serge Doubrovsky,

l'écriture fait le grand écart en touchant simultanément au vrai et au faux, comme à l'advenu, au non-advenu et à la possibilité d'un alter-advenu. Contrairement à l'histoire qui passe sous silence ses oublis, l'autofiction doubrovskienne le met au cœur de sa pratique créative pour tenter de se définir malgré le vide<sup>9</sup>.

Il n'est pas question de rendre compte de ce qui a été, mais du souvenir de ce qui a été dans toute sa partialité, de dire précisément ce qui persiste du point de vue de l'individualité. Ainsi, quand par la suite est mise en scène la ville, elle apparaît comme prise dans le même prisme de lecture et devient à son tour « vide », au sens ici de remplie partiellement et partialement par une individualité. L'auteur-narrateur-personnage indique ainsi « peux plus lire les panneaux dans la rue signes se brouillent se déforment » (p. 46-47), proposant, malgré le manque de pronom personnel dans cette phrase, une écriture de l'espace marquée par la sensation d'un être occupant cet espace. Elle relève de la perception individuelle de celui qui écrit s'étant affirmée antérieurement comme partielle. Ainsi, Serge Doubrovsky rejoint Peter Brook en avouant par la représentation de l'espace dans le texte ne pouvoir exprimer artistiquement et théoriquement que ce qui provient d'une place précise. Cette écriture permet alors, peut-être, de faire advenir de cette individualité des « aspects insoupçonnés » (EV, p. 137) dans ce vaste espace sans contrainte qu'il qualifie ainsi : « l'Amérique, c'est sans murs » (F, p. 80).

Or, au-delà du traitement de l'espace, à l'aune de cette crise de la représentation, Peter Brook indique que c'est également la forme des œuvres qui doit correspondre à cette mise en avant du vide, « à une époque où tout évolue, la recherche est automatiquement une recherche de forme » (EV, p. 174). Cela s'établit principalement pour lui à travers la notion de répétition – terme dont il souligne la pluralité de sens, qu'elle désigne un moment de la création théâtrale ou l'acte de recommencement, de reprise – au service de la « représentation » (p. 178). Peter Brook a énormément travaillé avec des équipes francophones et le double ou multiple sens de ces termes fait qu'il les considère comme des outils clés et privilégiés pour la création de son « théâtre immédiat ». Il envisage la répétition comme acte de recommencement fastidieux et la représentation comme fait de parvenir à dépendre quelque chose de vivant, paradoxalement par le biais de l'utilisation récurrente de la répétition.

C'est principalement à travers des procédés de répétition qu'est construite la ville de New York dans le texte doubrovskien, dans une logique de construction et d'établissement progressif, loin des formes sacralisantes ou ancrées dans des normes littéraires datées :

---

9. Anaïs Fusaro, « Écrire le je(u) de l'histoire : la confrontation générique de l'autofiction doubrovskienne et l'écriture de l'histoire », *Itinéraires*, n° 1, 2017-2018, p. 5.

New York, c'est la danse, des vents, grains, gratte, après, partout, dans les, rues, dans les, yeux, irrite, ça fait, mal, cils, clos, ciel, noir, paquet, tire, un peu, les doigts, dis, minutes, encore, un quart, d'heure, où, aller, calme, subit, souffles, s'affaissent, brise, retombe, j'ouvre, danger, passé, je vois, boutiques, je longe, 95<sup>e</sup>, je passe, rebrousse, chemin, Broadway, bruit. (F, p. 311)

À travers de longues énumérations et une forme d'expression lancinante, hors des codes de la phrase traditionnelle, la ville, parce qu'elle est perçue par un « je », peut se faire espace vide traversé et rempli par les mouvements, les corps et les paroles des personnages en son sein mais également par l'écriture de sa nouvelle réalité subjective. La répétition, grâce au mouvement énumératif et des jeux sur les proximités sonores, devient ici un nouveau mode de représentation de l'espace qui émerge peu à peu. S'y développent, à travers les chapitres, des « strates » de « streets<sup>10</sup> » et la ville se dessine progressivement comme un « espace vide » selon les critères de Peter Brook : dont les décors dépendent des points de vue envisagés et ne sont pas figés, à l'image de la « muraille mouvante malstrom de ferraille cataracte de roues en roues écumante embruns boueux venant ponctuer [s]on pare-brise » (p. 94) que l'auteur-narrateur-personnage décrit dans le chapitre « streets ».

C'est une image de New York mouvante, au plus proche de l'individualité et permettant une expérience du Je en son sein, qui se dessine. Cette ville, devenant « espace vide » permet à Serge Doubrovsky d'y mettre en scène au plus juste sa quête d'identité. Il semble alors exister « une corrélation évidente entre la perception du sujet autobiographique et celle du lieu géographique<sup>11</sup> » : le questionnement de l'identité et du Je de l'auteur-narrateur-personnage depuis la naissance du projet d'écriture, se construit en lien avec le lieu dans lequel il prend place. Il s'agira donc désormais d'analyser ce que permet cet espace vide new-yorkais dans cette entreprise de recherche qui constitue le motif principal de l'œuvre de Doubrovsky.

### Espace vide et quête d'identité

Un espace urbain comme « espace vide » se construit progressivement dans cet ouvrage et la forme de cet espace en tant que décor est également décisive dans la mise en œuvre d'un questionnement autofictionnel. Peter Brook explique, en effet, qu'« un mauvais décor rend de nombreuses scènes impossibles à faire et même annihile certaines possibilités de jeu pour les acteurs » (EV, p. 135). Il en va de même concernant le décor mis en place dans l'œuvre autofictionnelle Serge Doubrovsky : le vide doit permettre d'instaurer des éléments de décors ou d'intrigue non contraignants pour laisser la place à toutes les « possibilités ». Au même titre que la construction de l'espace scénique ne doit pas être encombré d'éléments signifiants pouvant être restrictifs, un sens *a priori* de l'espace rend impossible la mise en place d'un décor romanesque autofictionnel en ce qu'il rend impossible la quête d'identité entamée dans l'ouvrage. Il est alors nécessaire de mettre au cœur de la narration la notion de réadap-

---

10. Deux titres successifs de chapitres de l'ouvrage.

11. Annie Jouan-Westlund, « L'espace autofictif dans l'œuvre de Serge Doubrovsky », dans Freeman G. Henry (dir.), *Geo/geographies, Mapping the Imagination in French and Francophone Literature and Film*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2003, p. 121.

tation constante permise par l'espace producteur d'un sens jamais arrêté. Cette absolue liberté, si elle pourrait porter le risque d'une perte de soi, permet paradoxalement l'expression en son sein de formes de relations renouvelées à son Je et à son identité par de nouveaux recours romanesques, qu'ils soient stylistiques ou structurels. Ainsi, la quête autofictionnelle du Je est permise, dans ce New York vide, par l'apparition de figures d'altérité, toujours liées à l'espace lui-même, et au traitement de l'espace comme lieu de jeu.

### *La place du Je et de l'autre dans un espace vide*

Pour Peter Brook, pour que la « répétition » parvienne à la « représentation », elle a besoin d'une « assistance », d'un public récepteur de ce qui est produit. Sans ce troisième élément, le « travail est dépourvu de sens » (EV, p. 179). De même, dans le travail de définition du Je, ce dernier s'observe, s'analyse et se juge, à travers des images d'altérité jouant le rôle d'une « assistance » au sein du texte autofictionnel et dans le décor urbain préalablement mis en place par l'individualité en quête d'elle-même.

Dobrovsky établit le mécanisme de l'introspection au centre de sa narration et c'est la voix de l'auteur-narrateur-personnage qui est au centre du texte. Cependant, à cette dernière s'ajoutent, parfois, des voix extérieures qui permettent de produire des discours nouveaux par la multiplication des points de vue. De là, cette recherche du Je, si elle est liée à une quête au sein de l'espace, est également liée à la confrontation à l'altérité dans cet espace. Une forme d'étrangeté et d'étonnement face à soi apparaissent, à la fois parce que l'intrigue se positionne dans un espace marqué par un côté non définitif et ouvert par la multiplicité de sens, mais également parce que Dobrovsky instaure, au sein de son texte, un rapport nouveau à l'altérité qui lui permet de nouvelles constructions et un paradoxal renouvellement de sa compréhension ainsi que de l'expression de son Je. Cet aspect renouvelé et non définitif apparaît au cours de la séance de psychanalyse de l'auteur-narrateur-personnage. Au contact de l'autre et par ses échanges avec son thérapeute, il indique : « Je disparaiss dans mon enfance. Je reparais. Où. Sais pas. C'est pas. Réel. Là où je suis. Sans importance. Le réel. C'est JAMAIS RÉEL. » (F, p. 257) Cette séance permet à la fois au Je qui s'exprime de questionner l'importance de la notion de réalité dans laquelle il s'inscrit, rejoignant ainsi l'idée selon laquelle la perception du monde, tout comme sa restitution, ne peuvent s'inscrire que dans une forme de subjectivité, mais également de trouver de nouvelles définitions du Je en lien avec l'espace, à travers l'utilisation de termes tels que « là où » comportant une dimension spatiale.

En instaurant un espace propice à la représentation subjective d'un Je, en décrivant un rapport à une assistance permettant l'interrogation de sa place et de la réalité, Dobrovsky peut alors, dans son texte, tenter les premières saisies de son identité. Ainsi, après avoir retranscrit une séance chez son psychanalyste dans le chapitre précédent, il tente de se définir de cette manière :

*homme de passage* en transit transatlantique *Hébreu Ivri* bateau ivre entre la France et l'Amérique navigue sans amarre démanté désarmé sans port d'attache sans Terre Promise plus personne plus que des restes un demi-moi pour toujours À LA RECHERCHE DE L'AUTRE (F, p. 333).

La fragmentation, liée jusqu'ici, à la restitution romanesque de l'espace, s'étend en tant que processus narratif et devient même constitutive de son identité. Il est un « demi-moi », parvenu à cette définition en utilisant le procédé de représentation par la répétition. La place de cet extrait est révélatrice dans le sens où il se situe à la fin du chapitre « chair », renvoyant le personnage à sa dimension physique, à un corps en quête de lui-même. La présence de « L'AUTRE » et de sa « RECHERCHE », conjointe à la recherche du Je, instaure une nouvelle strate de compréhension : l'auteur-narrateur-personnage ne se construit plus uniquement dans son rapport avec l'espace. Il peut désormais interroger son Je par le biais de sa corporéité et dans son rapport avec l'altérité qu'il a pu développer grâce aux possibilités accordées par l'espace, préalablement défini comme ouvert et subjectif. Il est à la fois un « homme de passage » dans l'espace et dans la langue, à travers la référence à l'hébreu, et un être intrinsèquement incomplet, engagé dans une démarche de recherche.

#### *La place du je et du jeu dans un espace vide*

Grâce au traitement de l'espace comme vide dans le « théâtre immédiat », par ces ouvertures de sens toujours laissées à la fois à celles et ceux qui sont à l'origine du spectacle et à celles et ceux qui le reçoivent, Peter Brook envisage l'art dramatique d'une nouvelle manière. Pour lui, à terme, le principal objectif de cette nouvelle forme de théâtre est de permettre de concevoir l'occupation de la scène comme un « jeu ». Cette dynamique est également présente dans l'écriture de la ville de New York dans *Fils* et contribue à créer un espace lui-même perçu comme un terrain de jeu, propice à l'expression et à la quête du Je.

Ce mouvement progressif vers le jeu est appelé, par l'utilisation du terme « *play-ground* » (F, p. 92), utilisé en langue originale, en fin de phrase et en italique au milieu d'un long paragraphe suivi par les termes « Terrain de jeux », dans une dynamique relevant de la répétition. La présence, à proximité immédiate, de sa traduction vient donc en renforcer l'importance en effectuant un redoublement pléonastique. L'« espace vide » devient un terrain de jeu pour l'auteur, qui erre dans la ville et la construit comme telle. Le texte prend alors une dimension jubilatoire pour l'auteur grâce aux digressions et aux jeux sur les mots, tout en restant rythmé par les lieux et par les différentes voix présentes en son sein :

en cadence rythme sur ma banquette assis piétine sur place frotte corps à corps immobile prison des vitres s'illumine étincelle de silex dans la Plymouth leur s'irradie flambe me perce le combo bat lancine faible lento limaille des marimbas grelotte à contretemps *Reloj* la voix revient ritournelle grasseye jotas rauques flamencos grêles guitares qui raclent mariachis s'envolent par le nez au Mexique sons descendent aux grottes gutturales j'aime station favorite joue jouis (p. 115)

Cet extrait fait entendre au lectorat à la fois les pensées du narrateur au volant de sa voiture et tous les sons qu'il est susceptible d'entendre. C'est ainsi tout un environnement qui est

construit par le rythme, par des jeux sur les mots et les sonorités, et « Doubrovsky tombe sous le charme d'un espace infini lui offrant une liberté de mouvements inégalée sur le vieux continent<sup>12</sup> ». Ce « charme » transparait grâce à la mention du terme « joue » suivie de « jouis ». Cette affirmation de la part du narrateur de son inscription dans une logique plaisante à la fois sur le fond et sur la forme rejoint le « noble objectif » énoncé par Peter Brook à la fin de son ouvrage : que le faire « comme si » théâtral devienne l'équivalent du réel (EV, p. 181).

Le jeu, dans un espace de mise en scène – de théâtre ou de soi au sein d'une auto-fiction –, prend ainsi une dimension clé que souligne Peter Brook en expliquant que « ce n'est pas par hasard que, dans de nombreuses langues, on utilise le même mot pour désigner le "jeu" de l'acteur et les "jeux" de l'enfant » (p. 10). L'espace scénique, comme l'espace new-yorkais dans l'ouvrage de Serge Doubrovsky, est alors un espace ludique de totale liberté. Cette nouvelle dimension est permise par le recours généralisé au jeu comme puissance créatrice qui touche à la fois l'espace, le langage et les personnes en scène. L'espace vide peut alors se remplir d'expériences vécues et retranscrites. New York devient ainsi, dans le texte de Doubrovsky, un lieu de liberté totale qui accueille les questionnements de son Je et voit émerger des réponses nouvelles, au plus proche du réel – entendu non comme une unité univoque mais comme une restitution d'une individualité dans un espace précis et à un moment précis – avec de moindres biais que dans des formes classiques. Une parenté s'installe alors entre les « jeux » et la construction de l'identité qui, en prenant place dans la ville, recréent de nouveaux mondes ou des espaces pour mieux se penser et s'appréhender.

## Conclusion

Dans le paysage artistique des années 1970, marqué par le trouble et l'interrogation concernant la possibilité de produire un discours univoque et une représentation fidèle au monde et aux choses, le théâtre comme la littérature s'inscrivent dans un mouvement d'affirmation du caractère potentiellement mouvant et individuel de ce qui est énoncé et produit dans un espace artistique. Si d'un côté Peter Brook fait le constat que le théâtre de son temps ne produit que des formes insatisfaisantes et sclérosées, Serge Doubrovsky interroge quant à lui la forme autobiographique en ce qu'elle a de figé et de daté. Au-delà de leurs questionnements, c'est dans leurs propositions de résolution que ces deux artistes se rejoignent et notamment à travers la cristallisation de leur réflexion autour de la notion d'espace. Peter Brook propose le concept radical d'« espace vide » comme nouvel espace de représentation, espace à remplir depuis l'expression de subjectivités diverses, à remplir de manière non définitive et pouvant accueillir un maximum de possibilités pour permettre une représentation renouvelée. S'il ne se revendique pas des théories de Peter Brook, Serge Doubrovsky propose, dans *Fils*, une mise en avant de l'espace urbain et un traitement de cet espace pour le moins similaire : un espace ouvert, un espace perçu par un Je qui se questionne, un espace subjectif et mouvant. Ce traitement renouvelé de l'espace permet alors l'apparition en son

---

12. Annie Jouan-Westlund, « Serge Doubrovsky : l'écriture d'une aventure transatlantique », The 20th and 21st Century French and Francophone Studies International Conference, Université de Guelph, Toronto, 25-27 mars 2010, p. 5.

sein de figures de l'altérité qui interrogent le Je et lui permettent de répondre progressivement aux enjeux de la quête autofictionnelle. Dans ce rapport aux autres, à l'espace et au texte, c'est un recours à la dimension ludique qui permet à l'auteur-narrateur-personnage d'explorer son Je avec une liberté renouvelée. Si Peter Brook souhaite que le « théâtre immédiat » constitue, notamment par le biais d'un « espace vide », une continue « mise au présent » (*EV*, p. 179) nécessaire à la représentation, le traitement ouvert et subjectif de l'espace puis l'utilisation en son sein des prismes de l'autre et du jeu, permettent à Serge Doubrovsky d'effectuer une mise au présent continue des questionnements concernant l'identité et le Je.

## Bibliographie

- ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 2012 [1994].
- BOUGNOUX Daniel, *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2019.
- BROOK Peter, *L'Espace vide, Écrits sur le théâtre*, trad. Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris, Seuil, 2014.
- COLONNA Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.
- DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- « Inventer un langage de notre temps », *Le Monde des livres*, 25 mars 2010.
- FUSARO Anaïs. « Écrire le je(u) de l'histoire : la confrontation générique de l'autofiction doubrovskienne et l'écriture de l'histoire », *Itinéraires*, n° 1, 2017-2018. [doi.org/10.4000/itineraires.3723](https://doi.org/10.4000/itineraires.3723)
- JOUAN-WESTLUND Annie, « L'espace autofictif dans l'œuvre de Serge Doubrovsky », dans Freeman G. Henry (dir.), *Geo/geographies, Mapping the Imagination in French and Francophone Literature and Film*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2003, p. 121-135. [doi.org/10.1163/9789004333581\\_010](https://doi.org/10.1163/9789004333581_010)
- « Serge Doubrovsky : l'écriture d'une aventure transatlantique », The 20th and 21st Century French and Francophone Studies International Conference, Université de Guelph, Toronto, 25-27 mars 2010.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1996 [1975].
- *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.

## Compte rendu

**Simone et André Schwarz-Bart, *Hommage à la femme noire* (réédition, 2 tomes),  
Le Lamentin (Martinique), Caraïbéditions, 2020-2021.**

FANNY MARGRAS, Université des Antilles – Université Lumière Lyon 2

C'est là un passé trop souvent inconnu, méconnu, même à nos propres yeux. C'est un passé qu'on a voulu laisser dans le silence et dans la nuit de l'anonymat<sup>1</sup>.

*Hommage à la femme noire* a longtemps échappé à la critique littéraire et au regard des chercheurs. Edité à peu d'exemplaires, passablement onéreux, l'ouvrage semblait avoir acquis, depuis sa parution en 1988-1989, le statut d'objet de collection. Débutée en mars 2020, et avec pour objectif un tome par an, la réédition de ce qui est communément nommé « l'encyclopédie » de Simone et André Schwarz-Bart est marquée par la volonté de rendre accessible un ouvrage tombé dans les oubliettes de l'histoire littéraire. Le projet de l'éditeur caribéen Caraïbéditions complète et soutient donc celui des Schwarz-Bart : en effet, pour donner à voir la puissance et l'histoire des femmes noires qui ont marqué l'histoire du monde occidental, faut-il encore qu'elle puisse arriver entre les mains d'un lecteur.

L'éditeur, premier lecteur de l'œuvre, en est aussi le premier interprète. Or toute interprétation est ancrée dans un contexte qu'il s'agit de prendre en compte, et qui, dans le cas d'une réédition, influe sur des choix éditoriaux qu'il s'agira ici d'observer. Ainsi, en rééditant l'encyclopédie *Hommage à la femme noire*, Caraïbéditions fait un pari. L'œuvre, dont l'objectif est de redorer l'image de la femme noire, s'inscrit, à sa parution, dans une actualité marquée par la dénonciation du racisme latent et d'un machisme criant dans une société occidentale encore pétrie de colonialisme. Au début des années 2020, les problèmes soulevés ne sont pas exactement les mêmes : prenant le parti de publier l'ouvrage au plus près de sa première édition, sans apporter de modification majeure, si ce n'est dans le format proposé au lecteur, la maison d'édition Caraïbéditions n'en fait pas moins une série de choix qui questionnent le rapport de l'éditeur au texte qu'il édite et au monde qui l'entoure.

### ***Hommage à la femme noire* : des Éditions Consulaires à Caraïbéditions**

La première édition d'*Hommage à la femme noire* est celle d'un ouvrage imposant, au format proche de celui d'une encyclopédie : six tomes, illustrés, de 32x24 cm paraissent entre 1988 et 1989. Surprenant, celui-ci est d'abord la marque de fabrique d'une maison d'édition consacrée à la gastronomie créole qui fit fortune au milieu des années 1980 : les Éditions Consulaires. Elles proposent en effet un format sur papier glacé qui est celui des six tomes de

---

1. Simone Schwarz-Bart, « Avant-Propos », dans *Hommage à la femme noire*, t. 1, Éditions Consulaires, 1988, p. 5.

*Délices de la cuisine créole, cuisine créole traditionnelle et nouvelle*, un projet récompensé par la médaille d'or de la ligue d'enseignement et d'éducation sociale en 1984, qui s'inscrit à la fois dans une optique de sauvegarde et de partage de la culture antillaise : « La culture gastronomique antillaise repose sur la transmission, de génération en génération, des traditions culinaires créoles. La gastronomie est un art, mais elle est toujours une véritable leçon d'histoire et de géographie appliquées<sup>2</sup> ».

En 1986, les Éditions Consulaires s'écartent de la question gastronomique pour donner à voir l'Histoire d'une culture et d'un peuple, et sollicitent les écrivains Schwarz-Bart pour donner vie à un projet littéraire qui les attire depuis plusieurs dizaines d'années : mettre en valeur, en les compilant, les traces laissées dans l'Histoire par les héroïnes noires des pays qu'ils ont parcourus (le Brésil et la Guyane en 1960 ; le Sénégal en 1962). La rencontre des deux verra naître la première édition d'*Hommage à la femme noire*, mais l'ouvrage, qui coûte cher en production, peine à se vendre.

La réédition d'*Hommage à la femme noire* débute près de trente ans plus tard. Échaudé par l'expérience de ses prédécesseurs, l'éditeur Caraïbéditions privilégie la question de la diffusion. Il crée, spécifiquement pour cet ouvrage, une collection à vocation pédagogique, portée par un format singulier de 22,5x16 cm, « plus petit, souple et sobre<sup>3</sup> », un choix fait en parfaite synergie avec Simone Schwarz-Bart, qui, elle aussi, souhaite « permettre au plus grand nombre d'avoir accès à ces textes écrits à quatre mains ».

Comme la première édition de l'ouvrage répondait à un besoin social et sociétal découlant d'une invisibilisation de la femme noire, le contexte social et politique de 2020 motive à son tour le choix d'une réédition : il s'agit, une nouvelle fois, de donner une voix et une histoire aux minorités raciales et sexuelles dans une société occidentale qui semble encore peiner à s'ériger sur des fondements égalitaires. Alors qu'est rééditée, commentée, mise à l'honneur une abondante littérature afroféministe des années 1980 – comme celle de bell hooks –, dans laquelle se retrouvent les penseurs et les penseuses de 2020, la réédition d'*Hommage à la femme noire* apparaît comme l'affirmation d'une voix antillaise contant l'histoire de femmes noires, tout en dénonçant leur criante absence dans la grande majorité des livres d'Histoire occidentaux.

### Questionner l'absence d'illustration

Le choix d'un format plus épuré a un nécessaire impact sur le produit fini qu'est la nouvelle publication d'*Hommage à la femme noire*. Ainsi, ce qui frappe immédiatement, c'est l'absence d'illustrations. Cette absence prive l'ouvrage de documents iconographiques uniques, résultat d'un minutieux travail de recherche qui avait pour objectif de réunir les représentations et

- 
2. Ary Ebroïn et Georges Guichard-Deglas, « Préface », dans *Délices de la culture créole*, Éditions Consulaires, 1984-1986, p. 7. Le succès de cet ouvrage repose notamment à la réputation de F. Delage, I. Jacques-Edouard, A. Mouniamy, F. Crico, R. Chaville, J-F Huchon, V. Sablé, célèbres chefs et cheffes de Guadeloupe, Martinique et Guyane.
  3. Simone et André Schwarz-Bart, *Hommage à la femme noire*, 2 t., Le Lamentin (Martinique), Caraïbéditions, 2020-2021, quatrième de couverture.

images positives du Noir présentes dans les archives nationales. Alain Huetz de Lempis saluait par ailleurs ce travail d'illustration dans son compte-rendu de la première édition de l'ouvrage : gravures, photographies, peintures, collections de la Société de Géographie de Paris et lithographies du XIXe siècle, parfois colorisées<sup>4</sup>. Cette imagerie est d'autant plus indispensable à la fin des années 1980 qu'elle est souvent reléguée au statut d'archive, difficile d'accès, sans doute à cause du désintérêt d'un public marqué par les préjugés coloniaux. En 2020, néanmoins, elle peut sembler superflue : avec la dématérialisation accrue, toutes les images sont, pour ainsi dire, à portée de main. Quoique conscient de l'impact positif de ce choix sur le prix de diffusion de l'ouvrage, on ne peut cependant, en tant que chercheur, que regretter cette absence d'illustrations, habilement disposées, qui donnaient une profondeur indéniable à la réflexion menée par Simone et André Schwarz-Bart et leurs collaborateurs sur la condition des femmes noires. L'ouvrage réédité nous semble ainsi amputé, privé de la profondeur de champ qui le caractérisait, dans un souci d'économie réalisée sur un contenu jugé comme non nécessaire, mais aussi sans doute, une crainte d'être mal compris : l'iconographie autour de la beauté noire a beaucoup évolué, et il peut donner lieu à une interprétation faussée des illustrations souvent issues d'un imaginaire colonial prépondérant à l'époque et dans les fonds où elles sont collectées.

Dépourvu de ses images, l'ouvrage perd aussi de sa dimension collaborative et collective qui participait du caractère « encyclopédique » de sa première édition. Comme le précise l'éditeur, il s'agit de « permettre au plus grand nombre d'avoir accès à ces textes écrits à quatre mains et permettre aux lecteurs de se recentrer sur l'essentiel, à savoir la description précise, originale et détaillée de l'histoire de ces héroïnes. » C'est là néanmoins que, selon nous, le bât blesse : *Hommage à la femme noire* n'est pas un ouvrage écrit à quatre mains uniquement, mais un ouvrage collaboratif, c'est-à-dire dans lequel se perd l'individu au profit du collectif. En effaçant les illustrations, les annexes et les citations d'auteur, Caraïbéditions supprime le foisonnement de collaborateurs qui y contribuent<sup>5</sup>, et met en avant une double signature non revendiquée lors de la première édition en 1988-1989. La première édition mettait en effet à l'honneur, pour parler des femmes noires, une autrice alors deux fois presentie pour le Prix Goncourt (en 1972 et 1979) et primée par le prix des lectrices d'*Elle* en 1972: Simone Schwarz-Bart, femme noire qui avait (difficilement) conquis sa place dans le champ littéraire français et francophone, s'exprimait et était enfin entendue.

Nous avons assisté, ces dernières années, à une floraison de talents dans tous les domaines [qui] ont projeté la femme antillaise au premier rang du combat mondial pour l'affirmation de la femme noire :

- 
4. Alain Huetz de Lempis, « Schwarz-Bart, S. *Hommage à la femme noire*, 1988-1989, 6 volumes », *Les Cahiers d'Outre-Mer*, vol. 44, n° 173, 1991, p. 89-90.
  5. Ainsi l'ouvrage s'ouvre sur la liste des contributeurs : « Rédaction : Simone Schwarz-Bart avec la collaboration d'André Schwarz-Bart ; Documentation : Ginette Cot et Jean François Ferdinand... », pour ne citer qu'eux (on sait en effet le rôle de traductrice notamment qu'a pu jouer Malka Marcovich – voir pour cela sa conférence « *Hommage à la femme noire* de Simone Schwarz-Bart avec la collaboration d'André Schwarz-Bart : parcours d'une encyclopédie pionnière », Séminaire Schwarz-Bart, ENS, 13 novembre 2019).

affirmation à ses propres yeux, après des siècles vécus dans l'image faussée d'elle-même ; et affirmation aux yeux du monde, qui commence à prendre la vraie mesure de notre réalité profonde<sup>6</sup>.

Le combat de Simone Schwarz-Bart par cet ouvrage est celui de toutes les femmes qui l'ont précédée : elle se pose dans leur sillage, et c'est pourquoi sa seule signature sur l'ouvrage de 1988-1989 n'est pas anodine. Si la décision d'ajouter, en 2020, le nom d'André Schwarz-Bart apposé à celui de son épouse sur la couverture est historiquement et rigoureusement juste, si elle s'inscrit dans le sillage des études actuelles et de l'intérêt du public pour le couple d'écrivains, elle n'en conditionne pas moins une certaine lecture de l'ouvrage. Le travail collectif, porté par Simone Schwarz-Bart « avec la collaboration d'André Schwarz-Bart », devient le travail d'un couple, et efface de l'histoire de l'ouvrage toutes les petites mains qui y ont participé. Plus encore, et c'est frappant, l'homme blanc est mis en première page, sa célébrité comme son histoire et le rapport tourmenté qu'il a pu entretenir avec son peuple d'adoption, les Antilles. La double signature rappelle certes la toute première collaboration des écrivains Schwarz-Bart pointant du doigt « [le] plus ancien, [le] plus modeste, [le] plus indéracinable "racisme" qui soit : celui du pénis contre la matrice<sup>7</sup> », mais elle appuie aussi l'engagement de l'écrivain blanc aux côtés du peuple noir, sa volonté d'exhumer l'histoire occultée de la Guadeloupe<sup>8</sup>. Réinvestir la double signature, c'est donc raviver le souvenir de l'écrivain André Schwarz-Bart et, par-là, peut-être, d'une certaine manière, minimiser la toute symbolique lutte d'une femme autrice pour ses semblables.

Cette double signature, sur l'ouvrage réédité, est la marque d'une lecture, assumée ou non, de l'ouvrage par l'éditeur ou d'une relecture de l'autrice qui a participé à cette réédition. Le refus d'actualiser, d'annoter ou de modifier des textes qui revendiquaient une portée historique et informative, et la reprise scrupuleuse de l'organisation originale (quatorze biographies de femmes noires se succèdent, en alternance avec des morceaux de prose intitulés « Paroles de femmes », qui mettent en avant la prose d'autrices noires) ancre le texte dans sa première période d'édition. Nulle évolution de pensée ou de savoir n'est donc prise en compte : l'histoire se répèterait-elle donc à l'identique ? Si non, alors faut-il considérer cette publication comme on le ferait avec une œuvre de fiction ? Ainsi, à vouloir « ne pas reproduire l'aspect "encyclopédie" des ouvrages<sup>9</sup> », l'éditeur ne se cantonne pas à l'aspect physique d'*Hommage à la femme noire* : chacun de ses choix semble favoriser le glissement d'un travail hors-norme, collaboratif, à mi-chemin entre la fiction et le témoignage, inspiré de la tradition orale, vers un recueil de morceaux choisis d'un couple d'écrivains.

---

6. Simone Schwarz-Bart, « Avant-Propos », *op. cit.*, p. 6.

7. Simone et André Schwarz-Bart, *Un plat de porc aux bananes vertes*, Paris, Seuil, 1967, p. 167.

8. Pour ne parler que de lui, le roman, *La Mulâtresse Solitude* (Paris, Seuil, 1972) exhume des archives historiques celle qui deviendra, en Guadeloupe, une héroïne de l'esclavage – et qui figure par ailleurs dans *Hommage à la femme noire*.

9. Présentation de la nouvelle édition d'*Hommage à la femme noire* sur [www.caribeditions.fr](http://www.caribeditions.fr).

## Conclusion

Le travail de réédition d'*Hommage à la femme noire* s'inscrit donc dans une actualité qui le rend absolument nécessaire. Cependant, comme toute réédition, il pose toute une série de questions. Caraïbéditions fait le choix d'une intervention minimale, dicté par un profond respect pour le travail des écrivains Simone et André Schwarz-Bart. Cependant, peut-être influencé par l'engouement généré par l'histoire personnelle et intime de ce couple de créateurs, il modifie radicalement le paratexte, et suggère une lecture différente de l'œuvre, en tirant vers l'exercice littéraire ce qui se voulait compilation de diverses mémoires culturelles.

## Bibliographie

- EBROÏN Ary, GUICHARD-DEGLAS Georges et al., *Délices de la culture créole*, Éditions Consulaires, 1984-1986.
- HUETZ DE LEMPS Alain, « Schwarz-Bart, S. *Hommage à la femme noire*, 1988-1989, 6 volumes », *Les Cahiers d'Outre-Mer*, vol. 44, n° 173, 1991, p. 89-90.
- MARCOVICH Malka, « *Hommage à la femme noire* de Simone Schwarz-Bart avec la collaboration d'André Schwarz-Bart : parcours d'une encyclopédie pionnière », Séminaire Schwarz-Bart, ENS, 13 novembre 2019.
- SCHWARZ-BART André, *La Mulâtresse Solitude*, Paris, Seuil, 1972.
- SCHWARZ-BART Simone, *Hommage à la femme noire*, Éditions Consulaires, 6 t., 1988-1989.
- SCHWARZ-BART Simone et André, *Un plat de porc aux bananes vertes*, Paris, Seuil, 1967.
- *Hommage à la femme noire*, t. 1 : *Héroïnes de l'esclavage*, Le Lamentin (Martinique), Caraïbéditions, 2020.
- *Hommage à la femme noire*, t. 2 : *Héroïnes du XX<sup>e</sup> siècle*, Le Lamentin (Martinique), Caraïbéditions, 2021.

## Compte rendu

**Fransiska Louwagie, *Témoignage et littérature d'après Auschwitz*,  
Leyde, Brill, coll. « Faux Titre », 2020.**

ANNELIES SCHULTE NORDHOLT, Université de Leyde

Dans le corpus sans cesse croissant d'études concernant la *Holocaust literature*, on ne manque ni de monographies ni d'études théoriques. Par contre, ce qui est rare, ce sont les études qui parviennent à concilier ces deux approches. Fransiska Louwagie a relevé ce défi en rédigeant un ouvrage qui, à partir d'une série d'études monographiques, interroge les soubassements théoriques de cette littérature. Une autre originalité de cet ouvrage est que son corpus embrasse et la littérature testimoniale (les écrits des survivants des camps ou de la cache) et celle des générations d'après, ou la littérature postmémorielle (des auteurs nés après les événements). Ce double corpus révèle l'ambition comparative de l'ouvrage de Louwagie, convaincue à juste titre que textes testimoniaux et littérature des générations d'après posent fondamentalement les mêmes questions : comment penser et écrire l'expérience d'Auschwitz ? Comment comprendre et écrire la mémoire de celle-ci ou l'absence de mémoire ? Quels sont les défis que cet événement pose à la littérature et au langage ? Et plus généralement, quelle est la « conscience littéraire » qui s'est forgée depuis et après Auschwitz ? Tout en posant des questions similaires, ces deux corpus – et d'ailleurs chaque texte dans sa singularité – y répondent à leur manière, spécificités que Louwagie s'ingénie à élaborer et comparer.

S'ouvrant sur un solide chapitre théorique, l'ouvrage ne comprend pas moins de dix études monographiques divisées en deux parties bien équilibrées. La partie littérature testimoniale, d'abord, comprend deux études consacrées à des œuvres de déportés politiques (Robert Antelme et Jorge Semprun) et deux autres à des témoignages d'auteurs juifs (Piotr Rawicz et André Schwarz-Bart), ainsi qu'un essai sur l'œuvre d'Imre Kertész, la seule à n'avoir pas été écrite en langue française. Mais, comme l'observe Louwagie, la littérature des camps et des persécutions défie les critères d'appartenance nationale et linguistique. Pourquoi avoir choisi ces cinq auteurs, dans la masse de la littérature de la première génération ? Ce choix se justifie parce que ces œuvres, plus que d'autres, dépassent le simple récit pour s'interroger explicitement sur la notion de témoignage. Or cette notion est au cœur de l'ouvrage de Fransiska Louwagie, qui s'ouvre sur une analyse pénétrante de l'acte testimonial sous toutes ses formes (juridique, historique, littéraire), en montrant comment chaque genre testimonial implique des conceptions et des attentes différentes de la part du destinataire. Ainsi tout témoignage implique un 'pacte de lecture' qui régit son degré de fidélité aux faits, son esthétique et la mesure dont celle-ci se conforme à son exigence éthique et bien entendu sa forme (p. 15-16).

C'est dire l'importance, dans cet ouvrage, du versant du lecteur, implicite ou explicite. Loin de s'en tenir à une lecture immanente, basée sur la perspective auctorielle, chaque chapitre monographique prend pour point de départ la réception des œuvres en question. Réception souvent très controversée, que l'on songe au *Dernier des Justes* de Schwarz-Bart ou au *Sang du ciel* de Rawicz. Reconstituant ces débats, Louwagie les éclaire par leur contexte historique ou culturel et parfois en corrige les malentendus. Telle est aussi son approche dans la seconde partie de son essai, sur la littérature des générations d'après. Générations qu'elle met au pluriel, soulignant les parentés thématiques mais aussi les différences entre l'écriture des enfants-survivants et celle des auteurs de la deuxième génération. Ainsi cette partie s'ouvre sur des études autour de deux enfants-survivants, Georges Perec et Raymond Federman, complétées par des chapitres sur trois auteurs nés après 1945 : Henri Raczymow, Gérard Wajcman et Michel Kichka. Ce choix montre aussi la diversité générique de cette littérature qui est tantôt récit d'enfance, tantôt enquête, récit de voyage ou « surfiction » (Federman) et qui, avec Kichka, se tourne vers la bande dessinée. À juste titre, Louwagie caractérise ces écrivains comme cherchant « à penser l'impact d'Auschwitz *après coup* » (p. 40, italiques de l'auteur). Cette expression de l'après coup, souvent utilisée à propos de ces textes, eût aisément pu être élaborée en recourant à l'essai de Blanchot et à la nouvelle de Cécile Wajsbrot portant tous deux précisément ce titre<sup>1</sup>.

Si ce corpus, pris dans sa totalité, se distingue par sa cohérence et aussi par son recours à des œuvres moins connues des auteurs étudiés, on regrette un peu, en revanche, l'absence de toute écrivaine. Anna Langfus, Charlotte Delbo, Ruth Klüger, Régine Robin, Cécile Wajsbrot : elles ne sont mentionnées qu'au passage et dans une note où l'auteur énumère ses publications sur elles (p. 48). De ce fait, on ressent d'autant plus l'absence de ces œuvres, qui eût encore enrichi les perspectives choisies, certainement quant aux débats sur la réception si inégale de leurs œuvres.

Dans le vaste corpus de cet ouvrage, arrêtons-nous un instant au chapitre sur l'œuvre d'André Schwarz-Bart, qui part du violent débat suscité par *Le Dernier des Justes* lors de sa parution en 1959. Une partie de ces critiques venaient, comme le montre Louwagie, du fait que ce roman fut longtemps désigné à tort comme un « livre-témoin », alors que Schwarz-Bart, né en 1928, donc très jeune pendant l'Occupation et n'étant pas un survivant des camps, serait plutôt à considérer comme appartenant à la « génération liminale » (située à mi-chemin entre première et deuxième génération). Ne se considérant pas pleinement comme un témoin, Schwarz-Bart se basa, pour « l'évocation des faits historiques », sur des ouvrages historiques et des témoignages comme celui de David Rousset, comme il l'affirme dans une note à la fin du roman. Les accusations de plagiat qui s'ensuivirent brisèrent sa carrière d'écrivain et le menèrent, comme on sait, à quitter la France pour la Guadeloupe. L'intérêt de la lecture de Louwagie est qu'elle montre comment le roman de Schwarz-Bart a pu prêter le flanc aux

---

1. Maurice Blanchot, *Après coup précédé par Le Ressassement éternel*, Paris, Minuit, 1983 ; Cécile Wajsbrot, « Après coup », dans Annelies Schulte Nordholt (dir.), *Témoignages de l'après-Auschwitz dans la littérature juive-française d'aujourd'hui. Enfants de survivants et survivants-enfants*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2008, p. 25-30.

critiques par la position périlleuse qu'il occupe entre deuil et réconciliation, entre judéité et universalité (p. 85). Dans *Le Dernier des Justes*, l'intertexte du *Candide* de Voltaire révèle bien cette attitude double du héros qui, d'abord ingénu déçu par les horreurs du monde et convaincu de la 'mort de Dieu', émerge ensuite et choisit en fin de compte, lors des persécutions nazies, de se joindre aux victimes dirigées vers les chambres à gaz et donc de se sacrifier par solidarité avec son peuple. Cette référence voltairienne correspond bien, dit Louwagie, à l'attitude foncièrement universaliste du héros de Schwarz-Bart, qui a été à son tour très critiquée par certains commentateurs juifs.

Dans le second roman, beaucoup moins connu, de Schwarz-Bart, *L'Étoile du matin*, Louwagie retrouve la même double perspective. Ce « roman concentrationnaire » inachevé est nettement universaliste dans sa vision de la Shoah, ce qui se traduit par le récit-cadre, qui examine les événements du point de vue d'une historienne extra-terrestre, qui en l'an 3000, découvre le récit sous forme d'un manuscrit trouvé à Yad Vashem. Ce cadre opère bien entendu une puissante mise à distance des événements, les considérant *sub specie aeternitatis*. En même temps, par ses multiples recours à la tradition juive, à ses légendes et coutumes, le roman préserve une spécificité juive. Louwagie montre que c'est ce double point de vue qui rend la position de Schwarz-Bart si précaire et qui fait que ce roman a également prêté le flanc à bien des critiques. Pour étoffer cette délicate position de l'auteur, elle la compare à celle de Robert Antelme, amplement traité dans un autre chapitre, et notamment à son humanisme lui aussi plein de tensions, au point de susciter une réception elle aussi contradictoire, entre humanisme et antihumanisme (p. 70). C'est dans ces parallélismes entre chapitres que l'essai de Louwagie se montre véritablement comparatiste.

La présence d'Antelme surgit également dans la seconde partie, dans le beau chapitre sur *W ou le souvenir d'enfance* de Perec. Roman très étudié, dont Louwagie récapitule d'abord finement la structure complexe, avant de montrer – à contre-courant – l'impact de l'Évangile dans le souvenir de la lettre hébraïque (chapitre IV). Assis par terre au milieu de journaux yiddish éparpillés, le jeune Perec aurait ébahi sa famille en identifiant une lettre hébraïque. Ce souvenir est lié dans son esprit à deux tableaux imaginaires : « Jésus en face des Docteurs » et « Présentation au Temple ». Dans les deux cas, en se rapportant non seulement à cette image mais à l'histoire correspondante, dans l'Évangile, Louwagie découvre des couches de sens inattendues : les détails de l'histoire s'avèrent correspondre point pour point à ceux du texte perecquien (p. 202).

Si la proximité de Perec par rapport à Antelme était connue, il restait à la démontrer dans le texte en confrontant le roman de Perec à son essai sur *L'Espèce humaine*. L'admiration de Perec pour les stratégies d'écriture d'Antelme, qui font graduellement émerger le camp, Louwagie en voit l'application dans les chapitres sur l'île de W, où un narrateur impersonnel jette un regard neutre et froid sur ce qui semble à première vue une colonie consacrée au sport. Dans le roman de Perec, elle discerne les mêmes techniques représentationnelles visant une « prise de conscience » et la même approche marxiste du réel, qui considère que l'univers concentrationnaire n'est qu'un avatar extrême du capitalisme, avec qui il partage les mêmes principes d'oppression. Cette analogie entre l'univers concentrationnaire et le monde

réel explique que dans les chapitres autobiographiques où Perec décrit son séjour d'enfant caché, on retrouve des échos thématiques de ce qui se passe dans l'île de W. Ces correspondances, que Perec appelait « sutures », Fransiska Louwagie en montre la raison d'être, tout en tissant un dense et savant réseau de 'sutures' dans son propre ouvrage, entre les nombreux textes étudiés.

Comme tous ceux qui composent cet ouvrage, ce chapitre parvient, en l'espace de vingt à trente pages, à développer une analyse qui non seulement dialogue avec la réception mais qui esquisse des vues originales et solidement argumentées. La mise en contexte qui ouvre chaque chapitre en rend la lecture accessible même au lecteur n'ayant pas encore lu le roman en question. Bref, cet ouvrage écrit dans un style limpide est à conseiller pour les spécialistes tout autant que pour les étudiants et les lecteurs intéressés.

## Compte rendu

Sophie Bertho, *La Peinture selon Proust. Les détournements du visuel*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

ELS JONGENEEL, Université de Groningue

L'ouvrage de Sophie Bertho est le résultat de plus de vingt ans de recherches sur le rôle de la peinture dans l'œuvre de l'un des géants de la littérature française : *À la recherche du temps perdu* de Proust. Il comporte treize articles de sa main, parus dans des revues et des recueils entre 1990 et 2013, actualisés et transformés en un récit continu. Il s'agit d'une mine de connaissances qui est venue enrichir la bibliographie étendue sur la peinture chez Proust, bibliographie qui ne cesse de s'accroître depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle sous l'influence de l'engouement moderne pour l'image et pour l'intermédialité. Cependant à l'encontre de la plupart de ces recherches en majorité historiques et génétiques, centrées sur une perspective externe, Sophie Bertho s'intéresse au fonctionnement interne de la peinture dans l'œuvre proustienne. Elle étudie la façon dont l'objet pictural chez Proust est assujéti au récit. Cet assujettissement va de pair avec un détournement de l'art visuel. Malgré son érudition impressionnante en matière picturale, Marcel Proust, ainsi Bertho, n'entend pas initier le lecteur à l'histoire de l'art, ni jouer le rôle de médiateur esthète. En tant qu'auteur de la perception et de l'introspection il détourne la référence picturale en 'instrument optique' qui pénètre dans l'espace intérieur du spectateur. Les tableaux évoqués (Proust privilégie la peinture italienne et hollandaise et la peinture française contemporaine) occupent une place cruciale dans le récit et ponctuent le cheminement du narrateur.

L'ouvrage est subdivisé en trois parties qui suivent le développement global de la poétique de Proust en rapport avec l'art pictural, depuis le début des années 1890 jusqu'à la maturité de l'auteur de la *Recherche*, vers la fin de la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle. La première partie porte sur les comptes rendus et les critiques d'art du jeune Proust publiés dans des journaux et des revues et sur des écrits sur l'art qu'il a intégrés dans ses premiers ouvrages, *Les Plaisirs et les Jours* (1896) et *Jean Santeuil* (écrit entre 1896 et 1900). Bertho y retrace l'influence subie par l'apprenti auteur d'un certain nombre de collectionneurs et d'auteurs esthètes, parmi lesquels Robert de Montesquiou, les frères Goncourt et John Ruskin dont Proust traduit deux ouvrages, *The Bible of Amiens* (1882 – *La Bible d'Amiens*, 1904) et *Sesame and Lilies* (1865 – *Sésame et les lys*, 1906). C'est surtout par ce dernier esthéticien, philosophe, auteur universel, artiste et critique d'art et par la passion de celui-ci pour Venise, exprimée et illustrée dans *The Stones of Venice* (1853), que le jeune Proust a été profondément marqué. La Sérénissime que Proust convertira en ville de rêves et de fantasmes jouera un rôle de premier ordre dans la *Recherche*.

Enthousiasmé par la lecture des *Salons* de Diderot et de Baudelaire, Proust s'essaie à la transposition d'art et à la description ekphrastique de tableaux qu'il a admirés durant ses

fréquentes visites au Louvre. Il apprécie aussi la peinture impressionniste qu'il a l'occasion d'admirer dans des galeries et chez des collectionneurs parisiens. Bertho consacre quelques pages à l'*ekphrasis* dans la seconde partie de son ouvrage (p. 85-95), afin de pouvoir mieux expliquer ensuite comment Proust se distancie de cette technique narrative dans la *Recherche*. Dommage que Bertho n'ait pas consulté la bibliographie la plus récente sur l'*ekphrasis* qui, au bout d'une période de stagnation au tournant du siècle, semble depuis quelques années faire un *come-back* dans la critique littéraire. Ainsi à l'encontre de ce que dit Bertho (p. 86), la critique moderne ne réserve pas uniquement le terme d'*ekphrasis* au tableau, mais aussi à d'autres formes d'art visuel narrativisées (la sculpture par exemple), tout en s'efforçant de mettre un frein à l'inflation du concept.

Au cours de ses années d'apprentissage littéraire et esthétique, Marcel Proust développe peu à peu sa propre poétique du rapport entre littérature et art, notamment en s'opposant à l'académisme de certains critiques d'art contemporains, parmi lesquels Sainte-Beuve. En outre il prend ses distances vis-à-vis de Ruskin et de son attitude fétichiste envers la Sérénissime.

Dans la deuxième partie de son ouvrage, Bertho décrit en détail le rapport entre la poétique et l'art tel qu'il se manifeste dans la *Recherche*. La vie intérieure, l'analogie, la métaphore, la perception, l'esprit, l'impression et le sensible sont les mots-clés caractérisant l'univers de ce roman. Dans les termes de Bertho :

Tout l'art de Proust, sa théorie et sa pratique esthétiques sont, en termes de style, fondées sur la métaphore, qui – de même la mémoire involontaire – opère une transmutation du réel en surimposant une sensation ou une impression à une autre selon un rapport d'analogie. C'est à travers cette perception métaphorique que le narrateur accède à « quelque essence générale, commune à plusieurs choses », et à l'extra-temporel. Cette transmutation ou transsubstantiation du réel est également à l'œuvre dans le tableau. Métaphore, mémoire involontaire, tableau forment chacun ce qu'on pourrait appeler un doublet : à chaque fois, deux éléments sont réunis selon un rapport d'analogie. Surimposition de deux images dans la métaphore, pour la création d'une troisième qui sera l'essence des deux autres, surimposition de deux sensations dans la mémoire involontaire pour le surgissement d'un hors temps, et surimposition du tableau au réel pour l'émergence d'un réel éclairci et authentique. (p. 77)

Ainsi la transposition d'art ou si l'on veut l'*ekphrasis* dans la *Recherche* se fait 'transfert' et allusion. Proust abandonne la description ekphrastique et la transposition d'art, et soumet les tableaux à sa propre poétique. Proust, ainsi Bertho, « dénie la valeur picturale de l'objet esthétique, et [...] s'arrête sur l'effet produit par le tableau dans l'âme du spectateur » (p. 95). L'impression (reliée à 'l'esprit') prime sur le raisonnement (relié à 'l'intelligence') : l'objet artistique est décrit comme étant un objet sensible qui déclenche un phénomène d'achronie ; il fait découvrir l'essence des choses. Ce processus est comparable à celui de la mémoire involontaire. À titre d'exemple, la description détaillée de l'échange du marin et du terrestre dans le *Port de Carquethuit* du peintre Elstir<sup>1</sup>, peinture fictive calquée sur la peinture impres-

---

1. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, t. II, p. 192-195.

sionniste de la fin du dix-neuvième siècle, fonctionne comme une métaphore du travail divergent de l'esprit et de l'intelligence vis-à-vis de l'image picturale. L'intelligence contemple l'objet d'art, tandis que l'esprit l'intériorise. Nous sommes d'avis qu'ici une 'explication de texte' sommaire de cette description de la marine d'Elstir, fréquemment citée par la critique littéraire sans être reliée à fond à la poétique proustienne, aurait corroboré davantage les propos pertinents de Bertho sur le rôle de la perception de l'objet d'art chez Proust.

Dans la troisième partie de son ouvrage, Sophie Bertho analyse plus en détail la narrativisation de l'art pictural dans la *Recherche*. Elle distingue trois fonctions d'intégration narrative: la fonction psychologique qui sert à caractériser un personnage (exemple : les Verdurin qui adorent la peinture par pur snobisme), la fonction rhétorique qui concerne l'effet affectif qu'un tableau exerce sur un personnage (exemple : l'amour de Swann pour Odette, qui est suscité par la ressemblance avec Zéphora dans la fresque des filles de Jéthro de Botticelli) et la fonction ontologique qui se rapporte à l'art en tant que miroir de la poétique proustienne (exemple : le *Port de Carquethuit* d'Elstir). Ajoutons que ces trois fonctions sont également applicables à la description ekphrastique 'non détournée' (voir par exemple *À rebours* de Huysmans).

Bertho conclut le chapitre par une analyse des rapports entre l'évocation des tableaux d'Elstir et de quelques maîtres italiens (Giotto, Carpaccio, Titien) et la passion du narrateur pour Albertine, un des personnages les plus importants de la *Recherche*. Elle met en relief que Proust a utilisé et 'détourné' ces tableaux pour souligner l'attraction érotique d'Albertine et l'infidélité et l'idolâtrie qui caractérise la relation entre elle et le narrateur-personnage.

Concluons que l'ouvrage de Sophie Bertho impressionne par son érudition et son style clair et convaincant. Et ce en dépit de quelques imperfections que nous avons repérées : outre les quelques lacunes déjà mentionnées, citons encore la répétition de détails – défaut inévitable dans le cas d'articles rassemblés s'étendant sur une période assez longue – et les points d'exclamation qui ponctuent l'argumentation de l'auteure, échos pardonnables de la fascination exercée par une œuvre qui ne cesse d'émerveiller celle et celui qui s'y adonne.