



**HAL**  
open science

## Simone et André Schwarz-Bart : analyse d'une collaboration littéraire

Fanny Margras

► **To cite this version:**

Fanny Margras. Simone et André Schwarz-Bart : analyse d'une collaboration littéraire. Littératures. Université des Antilles, 2022. Français. NNT : 2022ANTI0889 . tel-04004854

**HAL Id: tel-04004854**

**<https://theses.hal.science/tel-04004854>**

Submitted on 25 Feb 2023

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

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

# THÈSE

en vue de l'obtention du  
DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DES ANTILLES  
Délivré par l'Université des Antilles

Présentée et soutenue par  
Fanny MARGRAS  
le 17 décembre 2022

## Simone et André Schwarz-Bart : analyse d'une collaboration littéraire.

---

### **Ecoles doctorales :**

ED 636 : Dynamique des environnements dans l'espace Caraïbes-Amériques (DEECA)

ED 484 : École doctorale 3LA : Lettres, Langues, Linguistique & Arts

### **Spécialité :**

Langue et Littérature Françaises

### **Unités de recherche :**

CRILLASH - Centre de Recherches Interdisciplinaires en Lettres Langues Arts et Sciences Humaines

PASSAGES XX-XXI – Université Lumière Lyon 2

### **Thèse dirigée par**

Pr. Dominique CARLAT, Université Lumière-Lyon 2 et Laura CARVIGAN-CASSIN, Université des Antilles

### Thèse soutenue devant le jury composé de :

Pr. Nathalie BARBERGER, Professeur des Universités à Université Lumière-Lyon 2, (membre)

Pr. Jean BESSIERE, Professeur émérite des Universités à Paris 3, Sorbonne Nouvelle (rapporteur)

Pr. Maxime DECOUT, Professeur des Universités à Paris 4, Sorbonne (rapporteur)

Mme Fili-Tullon TOURIYA, Maîtresse de conférences à Université Lumière-Lyon 2, (membre)

Réalisée avec le soutien financier de :

La Région Guadeloupe



L'université des Antilles



L'Institut des textes et manuscrits modernes



La Direction des Affaires Culturelles – Guadeloupe (DAC)



Le Comité de Tourisme des Îles de Guadeloupe (CTIG)





**Simone et André Schwarz-Bart :**  
**analyse d'une collaboration littéraire**



*Si mon visage s'éclane dans le ciel  
je souffre de la caresse du vent  
Et si l'émotion sagement dans la cage  
je me sens l'âme d'un poète  
Vaut-il ~~pour~~ ~~un~~ ~~peu~~ ~~de~~ ~~rien~~ ?*  
*de la tête* *Bianchi 10.7.1980*

Image de couverture : « Simone Schwarz-Bart », croquis et poème,  
par André Schwarz-Bart (archive restaurée).

Fonds personnel Simone et André Schwarz-Bart.  
Image reproduite avec l'aimable autorisation de Simone Schwarz-Bart.

« Non pas en arriver au point où on ne dit plus  
*je*, mais au point où ça n'a plus aucune  
importance de dire ou de ne pas dire *je*.  
Nous ne sommes plus nous-mêmes.  
Chacun connaîtra les siens.  
Nous avons été aidés, aspirés, multipliés. »

G. DELEUZE et F. GUATTARI,  
*Mille plateaux.*





## Remerciements

Puissent ces quelques mots souligner l'importance des collaborateurs sans qui ce travail n'aurait pas pu voir le jour.

Merci à la Région Guadeloupe, et tous les financeurs (ITEM, DAC Guadeloupe et CTIG) qui m'ont donné les moyens financiers de mener ce projet jusqu'à son terme. Merci à l'Université des Antilles, au CRILLASH et à l'ITEM qui m'ont permis d'approfondir mes pistes de travail au cours de passionnants et inoubliables séjours de recherche.

Merci à l'IMEC, pour son accueil à l'abbaye d'Ardenne. Merci au Seuil, pour avoir autorisé dans ces pages la reproduction des correspondances des écrivains avec leurs éditeurs. Merci à la Bibliothèque nationale de France, et tout particulièrement aux responsables du Département des Manuscrits, et aux Archives Départementales de Guadeloupe, pour m'avoir permis de consulter les documents nécessaires à l'élaboration de ce travail de recherche.

Plus encore, merci à tous ceux qui m'ont épaulée, ont nourri mes réflexions, et alimenté les discussions fondatrices autour de ce travail.

Merci au Pr. Carlat, et à Mme Cassin, mes directeurs de thèse, pour leur soutien indéfectible.

Merci à Claire, Jean-Pierre, pour leurs relectures et leur appui sans faille. Merci à Jérôme, Catherine, Keren, pour la richesse de nos échanges. Merci à Francine Kaufmann pour sa disponibilité et sa générosité. Merci à Véronique Corinus pour avoir si souvent éclairé mon chemin.

Merci aussi à Théo, sans qui le temps aurait manqué, à Anaïs, Agnès, Olivier, Flore, Julien, Emilie, Céline, Florence, pour leur regard toujours neuf, leurs retours sur mes écrits et ma recherche, et leurs encouragements. À leurs côtés, tous ceux qui ont été présents ces dernières années. À ma famille, à Manon et Laura, et à ma mère.

Mais surtout, merci à Kévin pour son aide inestimable. Et à Simone, bien sûr, pour sa bienveillance, sa disponibilité, sa présence à chaque pas.

A Camille Noûs, sans qui ce travail n'aurait tout simplement jamais existé.

## **Résumé**

Cette thèse a pour but d'explorer les enjeux et les problématiques de la collaboration littéraire, et s'attache à démontrer que la création littéraire est fondamentalement plurielle. Elle appuie son analyse sur une étude de cas pratique : celle du couple d'écrivains Simone et André Schwarz-Bart.

Si l'écriture plurielle est un mode de création très répandu dans la pratique, elle n'est que fort peu étudiée et reconnue : les recherches s'attardent plus aisément sur les auteurs qui auraient écrit seuls, le grand public projette sur l'auteur une aura chargée de génie et de solitude. Partant de ce constat, il semble essentiel de parcourir les représentations et définitions de l'auctorialité au fil de l'histoire littéraire afin de comprendre la manière dont est abordée la coauctorialité, la création plurielle lorsqu'elle est vue par la critique, et par le grand public. Cette approche nécessite de distinguer l'auteur de l'écrivain, et par conséquent d'interroger la place du signataire dans le champ de la littérature.

Cette mise au point théorique est nécessaire pour comprendre ce qui se joue dans la collaboration littéraire de Simone et André Schwarz-Bart : trois signatures apparaissent en effet au fil de leur parcours littéraire. Des œuvres signées de leur seul nom côtoient d'autres cosignées, dont *Un plat de porc aux bananes vertes*- Seuil, 1967, qui projette Simone Schwarz-Bart sur la scène littéraire française et francophone. La parution, après la mort d'André Schwarz-Bart, d'œuvres signées de son seul nom (*L'étoile du matin* – Seuil, 2009) et cosignées (*L'ancêtre en Solitude*- Seuil, 2015 et *Adieu Bogota* – Seuil, 2017) confirme que, chez les Schwarz-Bart, l'acte d'écrire ne coïncide pas exactement avec celui de signer.

Ce travail repose sur l'étude précise des romans de Simone et André Schwarz-Bart publiés entre 1967 et 2017, mais il s'appuie également sur des archives qui mettent en lumière les mécanismes de construction des auteurs et de leur signature, ainsi que sur des manuscrits qui éclairent l'élaboration de l'œuvre elle-même.

Cette thèse, par l'étude du cas schwarz-bartien, invite à interroger et repenser notre manière d'envisager l'acte d'écrire, de signer, et de percevoir la signature d'une œuvre littéraire, et suscite une réflexion plus générale sur les enjeux de la création littéraire.

**Mots-clés** : Schwarz-Bart ; collaboration littéraire ; auteur ; auctorialité ; coauctorialité ; posture littéraire ; réception

## **Abstract**

The purpose of this thesis is to explore the stakes and issues of multiple authorship. It seeks to demonstrate that literary creation is fundamentally plural. It proposes, as an illustration, a practical case study, that of the writers Simone and André Schwarz-Bart.

If plural writing is a mode of creation that is widely practiced, it is nevertheless little studied and recognized: research focuses more favorably on the authors who have written alone. From this observation, it seems essential to observe the evolution of the representation of the author over time, in order to understand the impact of this representation on the way we consider plural creation. This thesis therefore invites us to grasp what distinguishes the author from the writer, and consequently to question the place of the signer in the field of literature. Going through the representations and definitions of authorship throughout literary history, it attempts to understand what is at stake with co-authorship.

This theoretical clarification is necessary to understand the literary collaboration of Simone and André Schwarz-Bart: three signatures appear throughout their literary career. Works signed with only one of their two names (like the novels *Le dernier des Justes* - Seuil, 1959, and *La mulâtresse Solitude* - Seuil, 1972, by André Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée Miracle* - Seuil, 1972, *Ti-Jean l'Horizon* - Seuil, 1979 and the play *Ton beau capitaine* - 1987, by Simone Schwarz-Bart) stand alongside those that are co-written, including *Un plat de porc aux bananes vertes* - Seuil, 1967, which has put Simone Schwarz-Bart at the forefront of the French literary scene. For the Schwarz-Barts, the act of writing does not necessarily match the act of signing. Indeed, the couple of writers intrigues: after André Schwarz-Bart's death, works signed with his name alone (*L'étoile du matin* - Seuil, 2009) and co-signed (*L'ancêtre en Solitude* - Seuil, 2015 and *Adieu Bogota* - Seuil, 2017) are still released.

Thus, the practical study of the Schwarz-Bart couple allows us to raise many questions about how to consider the act of writing, but also how to sign the literary work. This thesis is therefore based as much on archives that highlight the mechanisms of construction of the authors and their signatures, as on manuscripts that shed light on the elaboration of the Schwarz-Barts work. It is based on the precise study of the novels of Simone and André Schwarz-Bart, published between 1967 and 2017. It invites reflection on the issues of literary creation.

**Keywords:** Schwarz-Bart; multiple authorship; authorship; literary creation; auctoriality; editorial reception.



## Introduction

« Simone Schwarz-Bart ou le devoir d'amour<sup>1</sup> » : actualité d'un couple d'écrivains

À l'heure où nous écrivons ces lignes, cinquante ans exactement après la parution de deux des romans phares de leur création, *La mulâtresse Solitude*<sup>2</sup> et *Pluie et vent sur Téliumée Miracle*<sup>3</sup>, une véritable ébullition médiatique et créative entoure les noms des écrivains Simone et André Schwarz-Bart. Multipliant rencontres et entretiens, l'autrice s'inscrit par ailleurs encore dans le paysage culturel et littéraire, et veille à la mémoire de son époux, décédé en 2006.

Le couple inspire des biographies, comme celle qu'Ernest Pépin leur consacre en 2019<sup>4</sup>, transformant la vie des deux auteurs en un « conte digne de celles et ceux qui savent dormir les yeux grands ouverts dans le berceau de l'imaginaire<sup>5</sup> », dans un roman polyphonique où se mêlent les voix d'un « conteur », à celle de plusieurs narrateurs qui prennent tour à tour les traits de l'écrivaine Simone Schwarz-Bart ou d'un narrateur observant l'évolution du couple. Offrant à son ouvrage le nom de « La Souvenance », la maison dans laquelle le couple a grandi, vécu et écrit de la fin des années soixante-dix à la mort d'André Schwarz-Bart en 2006, Pépin signe un récit onirique, qui rend hommage aux deux écrivains. Le journaliste Yann Plougastel, quant à lui, suit les méandres des rencontres, voyages et découvertes des époux Schwarz-Bart dans *Nous n'avons pas vu passer les jours*<sup>6</sup>, un ouvrage co-écrit et co-signé avec Simone Schwarz-Bart en 2020, où les données factuelles, précises, journalistiques, se mêlent avec des

---

<sup>1</sup> Pour un bref aperçu, voir notamment, « *L'Hommage à la femme noire de Simone Schwarz-Bart* », dans l'émission *L'Heure Bleue*, *France-Inter*, Radio-France, 17 juin 2021 ; mais aussi « Simone Schwarz-Bart ou le devoir d'amour : un podcast à écouter en ligne », dans l'émission *À voix nue*, France Culture, 13 janvier 2022, rediffusion de l'émission du même nom enregistrée en 2017 ; ou encore « Héroïne Simone Schwarz-Bart », dans l'émission *Boomerang*, Paris, France, France Inter, 20 mai 2021, 00:32:00.

<sup>2</sup> A. SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1972 ; nous y référerons avec les références de l'édition de 1996, pour plus de compréhension des pages citées.

<sup>3</sup> S. SCHWARZ-BART, *Pluie et vent sur Téliumée Miracle*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1972 ; nous y référerons avec les références de l'édition de 1996, pour plus de compréhension des pages citées.

<sup>4</sup> E. PEPIN, *La Souvenance*, Le Lamentin, Martinique, Éditions Caraïbédéditions, 2019.

<sup>5</sup> *Id.*, p. 208.

<sup>6</sup> S. SCHWARZ-BART et Y. PLOUGASTEL, *Nous n'avons pas vu passer les jours*, Paris, Éditions Grasset, 2019.

détails d'intimité sur le couple, « quelques gouttes d'amour dans un verre d'eau<sup>7</sup> ». La vie d'André Schwarz-Bart y est tout particulièrement narrée, du trauma originel que constitue la perte de sa famille au cours de la Shoah à l'héritage littéraire et narratif retrouvé, à sa mort, en passant par les lieux dans lesquels il a voyagé, échangé, à Paris, au Sénégal, en Guyane, en Guadeloupe<sup>8</sup>. Là encore, un « je » qui prend les traits de Simone Schwarz-Bart esquisse les contours de la collaboration littéraire qui unit les deux auteurs :

Après la mort d'André, pendant deux ans, j'ai fermé l'oreille au monde, n'entrant qu'à reculons dans son bureau, refusant de me plonger dans ses archives et de lire les feuilles noircies de son écriture qui dormaient dans des cartons. Et puis j'ai compris que si je voulais continuer à vivre, je ne pouvais pas demeurer loin de lui et qu'il me fallait plonger dans cet océan de textes, de manuscrits, de notes éparses, de fragments de journaux intimes, de livres sur la Shoah annotés. J'ai à nouveau regardé les peintures d'Isaac Celnikier, de Borvine Frenkel, les masques africains achetés lors de notre séjour à Dakar, qu'il affectionnait tant. J'ai relu les recueils de poésie du monde entier qu'il aimait... et j'ai commencé un travail de classement afin de sauvegarder ses écrits<sup>9</sup>.

Deux inséparables, écrivant encore et toujours, par-delà la mort. Deux lianes enchevêtrées<sup>10</sup> dans la végétation d'une œuvre luxuriante, qui se déploie tout particulièrement entre 1959 et 2021, mais se dit encore inachevée<sup>11</sup>. Dans cette fusion qui se joue des frontières de la mort, se lit la particularité de deux auteurs dont les noms adjoints rejoignent, sous bon nombre d'aspects, dans la fresque de l'histoire littéraire française, ceux des couples d'écrivains mythiques des vingtième et vingt-et-unième siècles. Nous pouvons citer ceux qui sont sans doute les plus présents dans la mémoire collective. Julio Cortázar et Carol Dunlop<sup>12</sup>, Édouard Glissant et

---

<sup>7</sup> S. SCHWARZ-BART, « André et Simone Schwarz-Bart, écrire à quatre mains », rencontre avec G. NANGA, au Pavillon de la Ville de Pointe-à-Pitre, 24 mai 2017. Cette métaphore (quelques gouttes d'amour) apparaît aussi dans l'ouvrage coécrit avec Plougastel, *Id.*

<sup>8</sup> Une carte des lieux de vie des auteurs a aussi notamment été élaborée par J.-P. ORBAN, « De l'achevé à l'inaccompli en passant par le recomposé : corpus, archives et enjeux génétiques des écrits de Simone et André Schwarz-Bart », *Continents manuscrits. Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora*, n° 16, 15 avril 2021 (en ligne ; consulté le 21 octobre 2021).

<sup>9</sup> S. SCHWARZ-BART et Y. PLOUGASTEL, *Nous n'avons pas vu passer les jours*, *op. cit.* p. 197.

<sup>10</sup> « Ils étaient un seul et même souffle. Ils partageaient notes et lectures et pouvaient même écrire à quatre mains. Ensemble ils vivaient, créaient, discutaient. André avait besoin de Simone pour exister et elle le recherchait pour s'épanouir. Il y a dans la végétation des plantes extraordinaires. Couvertes de lianes, elles finissaient par faire naître un chef-d'œuvre de verdure qui moussait avec raffinement. Qui était qui dans cette insolite décoration ? Ils les contemplaient, persuadés qu'elles s'inspiraient d'eux. » E. PEPIN, *La Souvenance*, *op. cit.* p. 81.

<sup>11</sup> Outre les parutions dont nous venons de faire état, Simone Schwarz-Bart écrit encore, désireuse d'achever le cycle écrit « à quatre mains », débuté en 1967 avec *Un plat de porc aux bananes vertes* (S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Un plat de porc aux bananes vertes*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1967 – première édition), et de composer, éventuellement, un (ou plusieurs) recueil de nouvelles.

<sup>12</sup> C. DUNLOP et J. CORTAZAR, *Les autonaves de la cosmoroute: ou un voyage intemporel Paris-Marseille*, Paris, France, Éditions Gallimard, 1983, cité dans M. LAFON et B. PEETERS, *Nous est un autre: enquête sur les duos d'écrivains*, Paris, France, Éditions Flammarion, 2006.

Sylvie Séma<sup>13</sup>, mais aussi Deleuze et Guattari<sup>14</sup>, Marx et Engels<sup>15</sup>, les frères Goncourt<sup>16</sup>, Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares<sup>17</sup> : qu'ils aient été amants, collègues ou amis, tous et toutes sont connus pour leurs écrits, sur lesquels s'affirme et se déploie une éloquente double signature. À leurs côtés, des écrivains qui n'ont pas nécessairement fait le choix de cosigner leurs œuvres, et pourtant font aussi sans doute partie des couples littéraires qui ont laissé leur empreinte : Elsa Triolet et Louis Aragon<sup>18</sup>, la lauréate du prix Goncourt et le poète ; Suzanne Césaire, intellectuelle engagée dans le paysage littéraire martiniquais aux côtés de son époux Aimé Césaire<sup>19</sup> ; le couple « Sartrébeauvoir<sup>20</sup> », à la confluence des écrits de Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir<sup>21</sup>.

Aux côtés des récentes biographies consacrées au couple Schwarz-Bart, l'actualité littéraire fait aussi figurer les rééditions des ouvrages du couple, certaines motivées par des anniversaires, comme en 2020, celle du *Dernier des Justes* pour les cinquante ans du Seuil, avec une préface d'Erik Orsenna ou, en 2022, celles de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* et de *La mulâtresse Solitude*, sans préface, mais dont la couverture<sup>22</sup> s'inscrit dans une perspective de réactualisation de l'œuvre : croquis de la dite « mulâtresse Solitude », dans une veine abstraite, et photographie de Stéphanie Pricin, l'héroïne qui inspire le roman : deux illustrations réalisées par André Schwarz-Bart et tirées des fonds et manuscrits du couple, dont l'inventaire est en

---

<sup>13</sup> É. GLISSANT et S. SEMA, *La terre magnétique: les errances de Rapa Nui, l'île de Pâques*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2007.

<sup>14</sup> G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie*, Paris, France, Éditions de Minuit, 1972 ; G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie*, Paris, France, Éditions de Minuit, 1980.

<sup>15</sup> K. MARX et F. ENGELS, *Manifeste du Parti communiste: texte intégral*, F. Châtelet (éd.), Paris, France, Bordas, 1986, cité dans M. LAFON et B. PEETERS, *Nous est un autre, op. cit.*

<sup>16</sup> Cité dans M. LAFON et B. PEETERS, *Nous est un autre, op. cit.*

<sup>17</sup> Qui inventent un troisième auteur, Bustos Domecq, avec les J. L. BORGES, A. BIOY CASARES et F. ROSSET, *Chroniques de Bustos Domecq*, Paris, France, Denoël, 1970. Voir notamment C. FERRERO, *L'œuvre en collaboration d'Adolfo Bioy Casares et de Jorge Luis Borges la littérature plurielle en question*, Grenoble, Université Stendhal, 2004 mais aussi M. LAFON et B. PEETERS, *Nous est un autre, op. cit.*

<sup>18</sup> E. TRIOLET et L. ARAGON, *Oeuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Monaco, Monaco, France, Jaspard, Polus et Cie, 1964, 42 vol.

<sup>19</sup> A.-D. CURTIUS, *Suzanne Césaire: archéologie littéraire et artistique d'une mémoire empêchée*, Paris, France, Éditions Karthala, 2020.

<sup>20</sup> J. BOURGAULT et J.-L. JEANNELLE (éd.), *Sartre Beauvoir: genèses croisées*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2021.

<sup>21</sup> Nous renvoyons ici brièvement aux travaux d'E. DEMOULIN, « Les tentatives seront des gestes brisés aussitôt qu'ébauchés » et J. SIMONT « De l'importance du mysticisme dans la formation de Sartre et Beauvoir » dans *Id.*

<sup>22</sup> La question des rééditions et notamment des couvertures illustrant certaines rééditions des œuvres des Schwarz-Bart à l'étranger fait l'objet d'une étude de K. GYSSELS, « Les Schwarz-Bart en Allemagne : sur quelques illustrations de couverture des traductions en allemand », *Études caribéennes*, n° 3, Université des Antilles, 31 mars 2019 (en ligne ; consulté le 21 juillet 2019).

cours de réalisation<sup>23</sup>. L'entreprise de réédition de l'encyclopédie *Hommage à la femme noire*<sup>24</sup> par l'éditeur foyalais Caraïbéditions<sup>25</sup> en 2020 et 2021, dans un nouveau format plus compact que le premier, est, quant à elle, motivée par un désir de rendre accessible au plus grand nombre un ouvrage conséquent, paru en 1988-1989, jusqu'ici très rare, onéreux et difficile d'accès<sup>26</sup>.

Toujours dans une perspective de réactualisation de l'œuvre, Simone Schwarz-Bart cosigne en 2022 *Ti Jean l'Horizon*<sup>27</sup> avec le dessinateur Roland Monpierre, une adaptation graphique du roman du même nom paru en 1979. Elle s'inscrit dans la lignée d'une autre transposition graphique des romans des Schwarz-Bart, celle de *La mulâtresse Solitude*, produite par l'UNESCO en 2015<sup>28</sup>. L'engouement suscité par l'œuvre du côté des éditeurs et des artistes se double d'un engouement médiatique, aux Antilles françaises où vit encore l'autrice, en Guadeloupe et Martinique, ainsi qu'à Paris, où elle séjourne régulièrement, mais aussi, plus récemment, au Maroc<sup>29</sup>. Ainsi, à la « Souvenance » (Goyave, Guadeloupe), maison de vie et

---

<sup>23</sup> « Le fonds Simone et André Schwarz-Bart a été créé en 2017 au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France. Il est depuis régulièrement enrichi. À l'été 2018, ce sont environ 1 500 livres annotés de la bibliothèque d'André Schwarz-Bart, ainsi qu'un mètre linéaire de coupures de presse, elles aussi annotées, qui sont arrivés de Guadeloupe. » J. VILLEMINOZ, « Décrire la bibliothèque d'André Schwarz-Bart : enjeux et méthodes », *Continents manuscrits. Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora*, n° 16, ITEM, Institut des textes et Manuscrits modernes, UMR 8132 CNRS/ENS, 15 avril 2021 (DOI : 10.4000/coma.6824 consulté le 8 août 2022). La BnF travaille, dans cette entreprise, en étroite collaboration avec le groupe de recherche « Simone et André Schwarz-Bart » de l'Institut des Textes et des Manuscrits (ITEM-CNRS), fondé par J-P. ORBAN, et aujourd'hui coordonné par F. MARGRAS, K. MOCK et A. STAMPFLI.

<sup>24</sup> S. SCHWARZ-BART, *Hommage à la femme noire*, Paris, Éditions Consulaires, 1988, 6 vol.

<sup>25</sup> Pour l'instant, deux tomes sur les six originaux sont parus, délestés, notamment, des illustrations et encarts informatifs qui constituaient une partie de la première édition : S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Hommage à la femme noire, Héroïnes de l'esclavage*, Le Lamentin, Martinique, Éditions Caraïbéditions, 2020 et S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Hommage à la femme noire, Héroïnes du XXe siècle*, Le Lamentin, Martinique, Éditions Caraïbéditions, 2021. Nous y reviendrons plus loin, dans un travail qui complète celui que nous avons amorcé dans F. MARGRAS, « Simone et André Schwarz-Bart, *Hommage à la femme noire* (réédition, 2 tomes), Le Lamentin (Martinique), Caraïbéditions, 2020-2021.: Compte rendu », *RELIEF - Revue électronique de littérature française*, vol. 15, n° 2, 27 décembre 2021, p. 199-203.

<sup>26</sup> « Ce sont les textes originaux de ces six ouvrages initialement parus en grands formats, illustrés de centaines de tableaux et peintures d'époque et disparus de chez les libraires depuis des décennies, que Simone Schwarz-Bart et Caraïbéditions ont souhaité republier. Pour permettre au plus grand nombre d'avoir accès à ces textes, il a été décidé de ne pas reproduire l'aspect "encyclopédie" des ouvrages avec leurs illustrations, annexes et citations d'auteurs, et de les publier dans un nouveau format. », sur le site de Caraïbéditions, <https://www.caraibeditions.fr/essais-francais-francais-creole/551-hommage-a-la-femme-noire-heroines-de-l-esclavage.html>, consulté le 5/08/21.

<sup>27</sup> R. MONPIERRE et S. SCHWARZ-BART, *Ti Jean L'horizon*, Le Lamentin, Martinique, Éditions Caraïbéditions, 2021

<sup>28</sup> UNESCO, « Femmes dans l'histoire de l'Afrique – *La mulâtresse Solitude* », en ligne ; consulté le 20 avril 2020.

<sup>29</sup> Elle est ainsi invitée au lancement de la « Chaire des littératures et des arts africains » organisée par l'Académie du Royaume du Maroc les 16 et 17 mai 2022, et au colloque international organisé pour l'occasion en hommage à Yambo Ouologuem, prix Renaudot 1968 pour son roman *Le Devoir de Violence*, Seuil, 1968.



d'écriture des deux auteurs du vivant d'André Schwarz-Bart<sup>30</sup>, Lucile Kancel, Karine Pédurand et Ndy Thomas, redonnent vie, à leur tour, le temps d'une soirée organisée par la Région Guadeloupe, au roman de Simone Schwarz-Bart<sup>31</sup>. L'association « La Souvenance Maison Schwarz-Bart », valorise le lieu depuis 2012 et s'attache à la sauvegarde du patrimoine littéraire des auteurs, coordonnant expositions, rencontres et événements autour de l'œuvre et de la vie des Schwarz-Bart. De janvier à février 2020, elle s'associe à la programmation culturelle du Mémorial ACTe, Centre caribéen d'expressions et de mémoire de la Traite et de l'Esclavage, qui consacre un « cycle » à l'autrice, dans la série de ces événements « Autour et Avec<sup>32</sup> », dans une série de représentations, lectures, danses, inspirées de l'œuvre foisonnante de l'autrice, autour du thème « Visible et Invisible, autour et avec Simone Schwarz-Bart ». Cette dernière est aussi régulièrement invitée à Paris : comme tout récemment, lors de l'inauguration de la statue à l'effigie de Solitude, première statue de femme noire de la capitale<sup>33</sup>, le 10 mai 2022, à l'occasion de la Journée nationale des mémoires de la traite, de l'esclavage et de leurs abolitions. Dans le même cadre, elle assiste à une lecture organisée à la BnF (Bibliothèque nationale de France), durant laquelle Birane Ba, comédien de la Comédie-Française, met en voix des extraits choisis de *La mulâtresse Solitude* et de *Pluie et vent sur Télumée Miracle*<sup>34</sup>, tant parmi les romans publiés que les manuscrits du « Fonds Schwarz-Bart<sup>35</sup> ». De même, par-delà les mers qui séparent son île du continent, Simone Schwarz-Bart, régulièrement présente

---

<sup>30</sup> Plus encore, cette maison qui fut la leur, modeste centre culturel, a été choisi, en février 2022, comme projet emblématique de la Fondation du Patrimoine, garantissant sa pérennité et un accroissement de son impact culturel à échelle nationale et internationale.

<sup>31</sup> « Lumière sur Simone SCHWARZ-BART », dans le cadre des « Lumière sur » : trois rendez-vous organisés par la Région Guadeloupe en juillet 2022, consacrés à trois grandes figures de l'histoire contemporaine guadeloupéenne, Simone Schwarz-Bart, Guy Tirolien et Siméon René.

<sup>32</sup> « Visible et Invisible, autour et avec Simone Schwarz-Bart », Le cycle débute le 9 janvier et s'interrompt brutalement avec le début de la crise sanitaire en février 2022.

<sup>33</sup> Cette statue est l'œuvre de l'artiste Didier Audrat ; inauguration organisée par la Fondation pour la Mémoire de l'Esclavage, présidée par Jean-Marc Ayrault.

<sup>34</sup> Le 9 mai 2022. Ces extraits choisis par Jérôme Villeminoz, conservateur à la Bibliothèque nationale de France, Keren Mock et moi-même, coordinatrices du groupe Schwarz-Bart à l'ITEM, mêlaient les brouillons inédits et les passages des romans publiés.

<sup>35</sup> « Le fonds Simone et André Schwarz-Bart a été ouvert en 2017, lorsque Simone Schwarz-Bart a donné à la BnF le tapuscrit final du *Dernier des justes* et les manuscrits et tapuscrits de *L'Etoile du matin*. D'autres dons sont ensuite venus enrichir le fonds : des manuscrits ou tapuscrits d'œuvres d'André ou de Simone Schwarz-Bart, des dossiers d'archives contenant des projets d'adaptation et des scénarios de films, des carnets et cahiers d'André Schwarz-Bart, et la plus grande partie de sa bibliothèque, annotée de sa main, comprenant des livres, des liasses de pages découpées et des coupures de presse », notice d'entrée (voir <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc103528g>, consulté le 20 juillet 2022).

sur les ondes de Radio France<sup>36</sup>, est notamment trois fois l'invitée du festival de littérature Étonnants voyageurs, en 2015, 2017 et en mai 2021.

Ce bref panorama atteste la présence toujours accrue de l'autrice dans le paysage médiatico-littéraire<sup>37</sup> : celle qui a reçu le prix des lectrices d'*Elle* en 1972 pour *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, finaliste par deux fois du prix Goncourt (en 1972 et 1979 pour *Ti Jean L'horizon*), porte la mémoire, celle d'André et de son œuvre, mais aussi, et sans doute plus encore, celle de leur œuvre commune, récompensée en 2015, par le prix Littérature-Monde pour *L'ancêtre en Solitude*<sup>38</sup>, roman cosigné Simone et André Schwarz-Bart.

« Alliance souterraine<sup>39</sup> » au cœur de l'œuvre de Simone et André Schwarz-Bart

Un déséquilibre latent a cependant éveillé notre curiosité : peu d'événements rendent hommage aux deux auteurs conjoints. Ainsi, si les cinquante ans des romans *La mulâtresse Solitude* et *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, respectivement signés par André et par Simone Schwarz-Bart, ont donné lieu à plusieurs commémorations en 2022, l'anniversaire du roman *Un plat de porc aux bananes vertes* est passé tout à fait inaperçu en 2017. En d'autres termes, à quelques exceptions près, dont notamment le Prix Carbet 2008, les deux auteurs sont plus volontiers célébrés chacun leur tour, dans des événements consacrés à l'un ou à l'autre, qu'ensemble.

Le Prix Carbet, et notamment l'intitulé de ce qu'il récompense, révèle une ambiguïté. Le fameux *chouval bonbon*<sup>40</sup> que Simone et André Schwarz-Bart reçoivent « pour la beauté

---

<sup>36</sup> Pour un bref aperçu, voir notamment, « L'Homage à la femme noire de Simone Schwarz-Bart », *op. cit.* ; mais aussi « Simone Schwarz-Bart ou le devoir d'amour », *op. cit.*, rediffusion de l'émission du même nom enregistrée en 2017 ; ou encore « Héroïne Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*.

<sup>37</sup> S'y ajoutent les documentaires de CREMIEUX, A., « Mon nom est Solitude », prod. Mano A Mano, France, 2015 ; CASSENTI, F. « La voix des ancêtres », prod. BCI communication, France, 2017 ; CLAVEL C., « Simone et André Schwarz-Bart, la mémoire en partage », prod. INA - Institut National de l'Audiovisuel, France, 2018 ; mais aussi plus récemment « Invitation au Voyage : Simone Schwarz-Bart en Guadeloupe », réal. DEVILLE, C., Arte, 7 janvier 2022.

<sup>38</sup> ANONYME, « Simone SCHWARZ-BART et Philipp MEYER : Prix AFD et littérature Monde », sur *Étonnants Voyageurs*, 2 août 2022 (en ligne ; consulté le 2 août 2022)

<sup>39</sup> A. COJEAN, « Simone Schwarz-Bart : « Épouser quelqu'un hors de sa culture, ça dessille votre regard » », *Le Monde*, 11 octobre 2020 (en ligne ; consulté le 9 mai 2021)

<sup>40</sup> « Bonbon Chouval » : « trophée du Prix Carbet, porté par l'Institut du Tout Monde, qui récompense chaque année une œuvre de la Caraïbe ouverte aux imaginaires et aux identités multiples. Le trophée est réalisé par l'artiste martiniquais Victor Anicet qui prend la forme d'une pâtisserie martiniquaise traditionnelle. C'est aussi le nom d'un air populaire chanté par les marchandes de pâtisserie autour des autobus de quartier et de communes

douloureuse de leurs œuvres particulières et pour la réussite de leur œuvre commune qui a préfiguré les poétiques de la Relation de notre monde », comme le formule É. Glissant, sépare et confond, dans un même mouvement, les deux auteurs. Kathleen Gyssels remarque : « Le Prix récompense-t-il leur écriture commune ou séparée ? [...] Tout se passe comme si le jury a déjà tiré un trait sous la double carrière schwarz-bartienne. De fait, dans l'expression "leur œuvre particulière", l'adjectif signifie à la fois "séparément" et "singulière", et dans la "réussite de leur œuvre commune", on pourrait aussi entendre que tous les romans sont le fruit de leurs efforts conjoints<sup>41</sup> ». L'œuvre est à la fois une et multiple, conjointe et différenciée. Ainsi, si les métaphores de Pépin sont éloquentes (« destins noués aux souffrances de l'histoire », « écriture croisée<sup>42</sup> »), elles font le choix de séparer les individus, là où Simone Schwarz-Bart, remerciant le jury « pour nous deux qui sommes un pour longtemps<sup>43</sup> », estompe, à son tour, la frontière entre les membres et les travaux du couple.

Difficile à appréhender, l'œuvre l'est sous plusieurs aspects. D'abord parce qu'elle convoque deux figures biographiques que tout semble séparer : l'homme blanc, de son nom de baptême Abraham Szwarcbart, et la femme noire, Simone Szwarcbart née Brumant ; lui, né si loin de l'île de la Guadeloupe, elle, née si loin de la réalité du peuple juif<sup>44</sup>. À première lecture, leur œuvre « singulière », se divise aisément : d'un côté, les œuvres signées par André Schwarz-Bart (pseudonyme « francisant » les origines polonaises de l'auteur), et de l'autre, celles signées par Simone Schwarz-Bart, son épouse (qui adopte, dès 1967, le pseudonyme inspiré du nom qu'elle porte dès 1961). D'un côté, donc, *Le dernier des Justes* (Seuil, 1959), *La mulâtresse Solitude* (Seuil, 1972), et le roman posthume *L'étoile du matin* (Seuil, 2009) ; de l'autre, *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (Seuil, 1972), *Ti Jean L'horizon* (Seuil, 1979), *Ton beau*

---

stationnés à Fort-de-France. » (Voir : [http://ladoration.fr/vanicet/restitutions/autres\\_ceramiques/bonbon-chouval/](http://ladoration.fr/vanicet/restitutions/autres_ceramiques/bonbon-chouval/), consulté en août 2021).

<sup>41</sup> K. GYSSELS, *Marrane et marronne la co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart*, Amsterdam, Rodopi, 2014, pp. 402-405.

<sup>42</sup> Dans son discours, Ernest Pépin, jury du Prix, souligne notamment la richesse de ces « destins noués aux souffrances de l'histoire » d'une « écriture croisée », E. PEPIN, « Discours de remise du prix Carbet de la Caraïbe », 2008.

<sup>43</sup> E. PEPIN, « Discours de remise du prix Carbet de la Caraïbe », 2008.

<sup>44</sup> Simone Schwarz-Bart raconte ainsi, dans un entretien avec Anick Cojean : « Il me parle de sa famille exterminée à Auschwitz, d'un monde englouti par la Shoah dont je ne sais absolument rien. Mais qui est-il ? Il me dit qu'il est juif. Et j'en suis bouleversée. Il existe encore des juifs ? Je ne les ai rencontrés que dans la Bible. », A. COJEAN, « Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*

*capitaine*<sup>45</sup> (Seuil, 1987). Les premiers essentiellement centrés autour de la thématique juive, habités par le vertige de l'absence, minés par la disparition d'une famille et d'un peuple, emportés par le génocide organisé par l'Allemagne nazie au cours de la Seconde Guerre mondiale (la Shoah – 1941-1945) ; les seconds ancrés dans les Antilles françaises, en Guadeloupe, mettant en exergue une histoire et une culture historiquement marquée par l'esclavage, définitivement aboli un siècle plus tôt, en 1848. Et pourtant, et c'est un point qu'ils n'auront, chacun, de cesse de préciser, leurs deux histoires se mêlent et se répondent, dans une précieuse fraternité des mémoires :

Car au fur et à mesure qu'il me parle de son monde anéanti, de sa richesse, de sa spiritualité, je vois apparaître le mien. Au fur et à mesure qu'il me fait entrer dans son histoire, c'est la mienne qui frémit. La brûlure de la Shoah me renvoie à la brûlure de l'esclavage. Ses interrogations sur l'arrivée des déportés à Auschwitz ravivent mes obsessions sur les pensées du premier esclave ayant mis les pieds sur le sol de Guadeloupe. Et l'image des esseulés de l'Hôtel Lutetia, à Paris, scrutant, en 1945, les listes de convois et rescapés des camps me rappelle celle des miens cherchant à retracer d'où viennent leurs ancêtres africains, quelle tribu, quel pays, quel transport. Je sens l'alliance souterraine de nos histoires et de nos souffrances. J'ai 20 ans et j'ai la sensation de m'être trouvée<sup>46</sup>.

Paradoxalement, donc, deux êtres radicalement différents se donnent à voir comme semblables, devenant, l'un pour l'autre, un miroir. Dans les rouages de l'œuvre, un grain de sable se glisse : les auteurs Simone et André Schwarz-Bart déjouent et dépassent les clivages des individus Szwarzbart en donnant naissance à un premier ouvrage cosigné, *Un plat de porc aux bananes vertes* (Seuil, 1967). Il se présente comme le premier tome d'un cycle romanesque, alors intitulé, « La Mulâtresse Solitude ». Mariotte, une vieille femme noire, se confie à ses cahiers, relatant le quotidien d'une oubliée d'un hospice parisien : sa mémoire divaguant, elle est ponctuellement happée par les souvenirs de son enfance sur le morne (« colline », aux Antilles) Pichevin, en Martinique. Mariotte est, par ailleurs, la descendante, et la dernière représentante d'une longue lignée de femmes antillaises dont l'Histoire débute en Afrique (et plus particulièrement en pays diola, au Sénégal) en 1750, alors qu'hommes et femmes sont réduits en esclavage dans le cadre de la « traite négrière ». Ses ancêtres sont les femmes Bayagumay et Solitude, les deux personnages principaux du roman *La mulâtresse Solitude*

---

<sup>45</sup> S. SCHWARZ-BART, *Ton beau capitaine*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2013. La pièce est jouée et publiée aux éditions du Seuil pour la première fois en 1987, S. SCHWARZ-BART, *Ton beau capitaine : théâtre*, Paris, Seuil, 1987.

<sup>46</sup> S. SCHWARZ-BART, « Simone Schwarz-Bart : « Épouser quelqu'un hors de sa culture, ça dessille votre regard » », entretien réalisé par A. Cojean, 11 octobre 2020, *Le Monde*.

publié quelques années plus tard, en 1972. L'œuvre, loin d'être monolithique, signée André Schwarz-Bart ou Simone Schwarz-Bart, mais aussi cosignée Simone et André Schwarz-Bart, entremêle les géographies et les Histoires : les Antilles côtoient l'Europe ; le traumatisme de la Shoah répond à celui de l'esclavage. Elle s'inscrit dans une porosité des lieux et des temps, à l'image du portrait que propose Simone Schwarz-Bart de son époux :

Et si vous me demandez qui était donc Schwarz-Bart ? [...] Il portait en lui toutes les formes de vies humaines imaginables, la tête dans les étoiles, et les pieds dans la poussière de ses origines : « Je saute par-dessus toutes les frontières, les murs de toutes les prisons collectives, dans le temps et dans l'espace<sup>47</sup> ».

De plus, l'œuvre des deux auteurs se donne à voir comme une œuvre protéiforme, qui se joue des genres. Si la forme romanesque est largement majoritaire, et constituera notre matériau d'étude principal, on retrouve des pièces de théâtre, tant dans les publications<sup>48</sup> que dans les manuscrits des auteurs<sup>49</sup>, mais aussi des nouvelles ou des scénarios destinés au cinéma<sup>50</sup>. Plus encore, les auteurs touchent au genre encyclopédique avec les six tomes d'*Hommage à la femme noire*<sup>51</sup> en 1988-1989, dans un travail d'ampleur qui mêle études, photographies, peintures, illustrations et récits : une compilation à visée pédagogique et de mise en valeur des oubliées de l'Histoire, doublement minorées : les femmes noires<sup>52</sup>.

Ainsi, si la séparation entre deux auteurs semble, au premier abord, aisée, elle est en réalité plus complexe qu'il n'y paraît : les thèmes, les langues, les genres font signe vers un métissage, un mélange qui ne laisse pas apparaître les traces « particulières » de l'un ou l'autre auteur, et que la collaboration schwarz-bartienne interroge. Ainsi, au métissage phénotypique des individus Schwarz-Bart répond celui de leurs œuvres, inclassables, polyphoniques, qui dépassent le champ de la littérature francophone (dans lequel sont généralement cantonnées les œuvres écrites par des auteurs antillais, sur des réalités antillaises, dans des cadres géographiques antillais, sur une histoire antillaise) pour s'inscrire dans celui, plus large, de la littérature française.

---

<sup>47</sup> S. SCHWARZ-BART, « Petite note d'introduction » dans A. SCHWARZ-BART, *L'Étoile du matin*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 13.

<sup>48</sup> S. SCHWARZ-BART, *Ton beau capitaine*, op. cit.

<sup>49</sup> Ainsi la pièce « Kaddish » a pu être reconstituée par F. KAUFMANN dans « Le “Kaddish” in-fini et ininterrompu d'André Schwarz-Bart : jusqu'à une pièce de théâtre et un roman en pièces », *Continents Manuscrits* [en ligne], à paraître en octobre 2022.

<sup>50</sup> Dans le fonds « Simone et André Schwarz-Bart » du Département des Manuscrits, BnF, NAF 28942.

<sup>51</sup> S. SCHWARZ-BART, *Hommage à la femme noire*, 1988, op. cit.

<sup>52</sup> L'ouvrage, conséquent, se concentre principalement sur deux continents, l'Afrique et l'Amérique, mais ne se présente pas comme fini.

Au-delà de cette difficulté à circonscrire l'œuvre en un champ d'étude particulier, se pose celle de la publication posthume. En effet, à la création d'œuvres signées d'un seul nom, s'ajoute non seulement comme nous l'avons vu, des ouvrages cosignés du vivant d'André Schwarz-Bart, mais aussi des ouvrages posthumes qui suscitent une série de questions et soulèvent de singulières problématiques littéraires. Ainsi de *L'étoile du matin* (Seuil, 2009) : ce travail littéraire, signé du seul nom d'André Schwarz-Bart, est exhumé des brouillons de l'auteur plusieurs années après sa mort par son épouse Simone, aidée dans cette entreprise par la chercheuse Francine Kaufmann. Nouvelle saga familiale, dont les thèmes et les personnages se rapprochent de ceux du *Dernier des Justes*, sur lequel l'auteur aurait apposé un point final quelques jours avant sa mort :

Il lui arrivait de nous dicter, à notre fils Jacques et à moi-même, des épisodes entiers de ce roman, comme s'il avait besoin de déposer ce monde-là dans nos bras, dans nos têtes, dans nos yeux, un instant... Comme s'il voulait nous offrir un cadeau secret dont il n'entendait pas discuter. [...] Quelques semaines avant la fin, il me pria de prendre place à notre grand bureau et me dicta d'un trait le voyage à Auschwitz, et il termina ce passage sur ces mots : un titre possible : « l'étoile du matin ». Ce fut tout. Il avait un air mystérieux et paraissait tout jeune, joyeux, apaisé. Peu après, il décédait<sup>53</sup>.

Il n'est possible de prendre la mesure de la complexité de l'œuvre schwarz-bartienne qu'en considérant les œuvres écrites en collaboration *après la mort* de l'un des deux auteurs, que sont *L'ancêtre en Solitude*<sup>54</sup> et *Adieu Bogota*<sup>55</sup>. Renversant le mythe d'Orphée, Eurydice-Simone ressuscite Orphée-André et choisit de « reconstituer, sur leur bureau commun à Goyave où, autrefois, ils écrivaient face à face », la suite du cycle de « La mulâtresse Solitude<sup>56</sup> ». Ces deux derniers romans renouent avec la prose et les cahiers de Mariotte, le personnage que Simone Schwarz-Bart croyait disparu après avoir croisé, dans une note, la fine écriture d'André Schwarz-Bart : « Avant de partir, brûle tous les manuscrits, y compris les six volumes de

---

<sup>53</sup> S. SCHWARZ-BART, « Petite note d'introduction » dans A. SCHWARZ-BART, *L'étoile du matin*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>54</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *L'ancêtre en Solitude*, Paris, Éditions Points, 2012.

<sup>55</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Adieu Bogota*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2017.

<sup>56</sup> ANONYME, « Schwarz-Bart Simone », sur *Étonnants Voyageurs*, 2 août 2022 (en ligne ; consulté le 2 août 2022).

On retrouve la référence au mythe d'Orphée dans J. GARCIN, « À la mémoire d'André Schwarz-Bart, le Blanc qui avait osé écrire sur les Antilles », *Bibliobs*, 22 février 2015 (en ligne ; consulté le 14 juin 2019) ; G. SAÏD, « Simone et André Schwarz-Bart : un héritage à deux voix (L'ancêtre en solitude) », sur *DIACRITIK*, 13 juin 2016 (en ligne ; consulté le 8 août 2022) ; mais aussi, plus récemment, dans O. HAMOT, « Simone et André Schwarz-Bart, ou le don d'amour », *RELIEF-Revue électronique de littérature française*, vol. 15, n° 2, 2021, p. 68-79.

Mariotte. Son chagrin d'avoir tué Mariotte : se saoule<sup>57</sup>». Mariotte rejaillit pourtant des centaines de « projets, feuillets, notes, journal, brouillons<sup>58</sup>» qui sommeillaient dans le bureau de l'écrivain, pour livrer son histoire : celle de l'enfance<sup>59</sup>, à peine esquissée dans *Un plat de porc aux bananes vertes*, mais aussi celle du départ de Martinique lors de l'éruption de la montagne Pelée en 1902 ; celle de l'arrivée en Guyane, de l'errance vers Harlem puis Bogota<sup>60</sup>. Simone rassemble les pans du tissu déchiré de la vie<sup>61</sup> et rappelle à ses côtés, par la création, son plus proche collaborateur présent par-delà la mort :

Telle est l'histoire de *L'ancêtre en Solitude*. Telle est aussi notre histoire, celle que nous partageons André et moi depuis la sortie d'Égypte, celle que nous vivons présentement avec la résurrection de Mariotte. De Mariotte ? Note : « La vieille est moi et je suis elle. Ce qui vaut pour l'un vaut pour l'autre. Ma philosophie est la sienne, et recherchant ce qu'elle pense je découvre le fond de mon cœur » ... Peut-on vivre deux fois ? ... Et si vous me demandez : « Simone Schwarz-Bart, croyez-vous au miracle ? », je vous répondrai : « Ce n'est pas moi qui crois au miracle, c'est le miracle qui croit en moi.<sup>62</sup> »

Étrange œuvre, donc, que celle qui se construit non seulement en collaboration, mais surtout par-delà la mort, dans un dernier défi lancé aux vivants. Le couple et sa création littéraire se dérobent, laissant au chercheur le soin de saisir l'insaisissable : comment concevoir la création alors qu'elle semble résolument s'affranchir des codes immuables auxquels elle semblait subordonnée ? Il ne s'agit pas, dans l'étude que nous proposons de la collaboration et tout particulièrement de la collaboration schwarz-bartienne, de juger de la possibilité (ou de l'impossibilité) d'un tel travail mais d'observer les implications littéraires d'une création qui se réclame et se présente comme plurielle. En quoi l'œuvre coécrite se distingue-t-elle d'un travail littéraire qui ne serait élaboré que par une personne ? Quelles sont les problématiques rendues visibles par la cosignature et son impact sur la lecture de l'œuvre ? L'œuvre des Schwarz-Bart nous paraît ouvrir un angle possible d'étude de ce qui se joue au cours du processus de création, et tout particulièrement de cocréation.

---

<sup>57</sup> André Schwarz-Bart, brouillon, cité dans S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *L'ancêtre en Solitude*, op. cit., « Avant-propos », p. 16.

<sup>58</sup> André Schwarz-Bart, brouillon, cité dans *Id.*, « Avant-propos », p. 16.

<sup>59</sup> *Id.*

<sup>60</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Adieu Bogota*, op. cit.

<sup>61</sup> À rebours de ce que déclarent les personnages de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* : « Ah ! la vie est déchirée, de partout déchirée, et le tissu ne se recoud pas... quelqu'un lance une parole en l'air, comme ça, et la folie frappe et elle assaille, et l'on tue et l'on se fait tuer... » S. SCHWARZ-BART, *Pluie et vent sur Télumée miracle*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1995, p. 38.

<sup>62</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *L'ancêtre en Solitude*, op. cit., « Avant-propos », p. 17.

## Corpus et période d'étude

Les trois romans qui portent la double signature « Simone et André Schwarz-Bart » occupent ainsi une place majeure dans notre étude : *Un plat de porc aux bananes vertes* (1967), *L'ancêtre en Solitude* (2012), *Adieu Bogota* (2017). Le premier, écrit du vivant d'André Schwarz-Bart, condense les caractéristiques les plus communes et courantes d'un travail collaboratif : les deux auteurs disent tous deux avoir travaillé à la construction de l'ouvrage, de son scénario à l'agencement esthétique des mots et des phrases qui le composent. Les deux derniers s'inscrivent dans un héritage : il est possible de reconnaître, dans le travail d'écriture, les thématiques et les éléments structurels qui font signe vers une composition antérieure à leur publication. De plus, *L'ancêtre en Solitude* comme *Adieu Bogota* s'inscrivent dans la continuité d'un cycle qui clame, en 1967, son inachèvement : ce n'est que le premier roman d'une série qui est appelée à être continuée. Pourtant, la signature des deux ouvrages soulève une série de questions, qui ont tant à voir avec la question de la collaboration littéraire, qu'avec celle, complexe, de la signature posthume.

Cependant, la collaboration des Schwarz-Bart ne se résume pas aux œuvres cosignées : cette hypothèse demande à être explorée, notamment au regard des œuvres rédigées et publiées à partir de la rencontre biographique entre André et Simone Schwarz-Bart, en 1959, après la remise au Seuil du manuscrit du *Dernier des Justes*. Nous écartons donc partiellement de notre étude ce roman : s'il peut être convoqué dans une perspective comparative, et qu'il est possible de rencontrer, dans les romans qui le suivent, des échos structurels ou des réseaux métaphoriques, il nous semble qu'il précède largement la réflexion qui sous-tend le reste de l'œuvre, et qui se révèle dans *Un plat de porc aux bananes vertes*. Dès 1967, se dessine en effet une approche littéraire et artistique profondément irriguée par la collaboration littéraire, par laquelle la création invite au dialogue, à l'échange, à rebours du mythe du créateur livré à lui-même, enfermé dans une tour, voué à la contemplation solitaire du monde. Cette approche fonde, selon nous, le socle du processus de création de Simone et André Schwarz-Bart. Ainsi les romans signés de l'un ou l'autre nom mettent en relief l'entreprise créative des auteurs : nous accorderons donc une place particulière aux deux romans de 1972, *Pluie et vent sur Télumée Miracle* de Simone Schwarz-Bart et *La mulâtresse Solitude* d'André Schwarz-Bart, et au roman de 1979, *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart.



Si nous avons fait le choix de nous concentrer sur les œuvres romanesques et d'écartier notamment les œuvres théâtrales<sup>63</sup> de notre étude, c'est pour mieux nous concentrer sur l'ouvrage hybride, surprenant, qu'est *Hommage à la femme noire*. Celui-ci, longtemps considéré comme une « encyclopédie », et généralement écarté des études sur les Schwarz-Bart, nous semble capital. Il signale en effet la vitalité littéraire d'un auteur que l'on présente comme ayant renoncé à l'écriture et à la littérature. Il est ainsi fréquent de dater la fin de la production littéraire d'André Schwarz-Bart de 1972 : sous les feux d'attaques racistes, l'auteur se serait réfugié dans un assourdissant silence, volontaire<sup>64</sup>. Cependant, *Hommage à la femme noire* révèle, sous la signature de Simone Schwarz-Bart, affichée sur la couverture, la collaboration d'André Schwarz-Bart, désigné comme un collaborateur privilégié dans cette vaste entreprise de création qui se déploie en six volumes entre 1988 et 1989. Mais ladite « encyclopédie » est aussi fondamentale : elle oscille entre une démarche scientifique de compilation de sources textuelles et iconographiques<sup>65</sup>, et un vrai travail littéraire qui glisse du conte à la nouvelle, se nourrissant, dans une démarche intertextuelle, des romans de 1972, et, dans une moindre mesure, de 1979. *Hommage à la femme noire* se réclame d'une tradition marquée par l'oralité, entendue comme l'ensemble des productions littéraires énoncées dans un milieu culturel dans lequel prévaut un mode de transmission oral d'un patrimoine : contes, légendes, mythes, chants, entre autres. Ces productions, codifiées, tissent une trame structurelle reprise dans l'ensemble de l'œuvre des Schwarz-Bart.

Cette proximité de l'œuvre schwarz-bartienne (et tout particulièrement des ouvrages publiés entre 1959 et 2017) avec l'oralité apparaît donc comme un angle de lecture privilégié pour l'étude de la collaboration.

---

<sup>63</sup> S. SCHWARZ-BART, *Ton beau capitaine*, *op. cit.* Ce travail théâtral pourrait ainsi être associé à une réflexion sur les archives d'André Schwarz-Bart, et notamment au « Kaddish » jamais publié, qui, dans certaines de ses versions, se déroule comme une pièce de théâtre.

<sup>64</sup> J. GARCIN, « À la mémoire d'André Schwartz-Bart, le Blanc qui avait osé écrire sur les Antilles », *op. cit.* Nous y reviendrons plus loin dans notre développement.

<sup>65</sup> Aboutissement d'une réflexion accrue sur les sources d'une œuvre par André Schwarz-Bart, chacun de ses romans laissant une place assumée aux ouvrages l'ayant influencée. Voir à ce sujet C. ROVERA, « « La femme Solitude de Guadeloupe » », *Continents manuscrits. Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora*, n° 16, 15 avril 2021 (en ligne ; consulté le 20 avril 2021) ; J.-P. ORBAN, « Archives et manuscrits : La bibliothèque d'André Schwarz-Bart », sur *En attendant Nadeau*, 26 février 2019 (en ligne ; consulté le 28 juin 2019) ; E. DEVEVEY, « “Les faits ne doivent servir qu'à mettre en relief les mouvements de l'âme”. Sources ethnographiques et horizons anthropologiques dans l'œuvre d'André Schwarz-Bart », *Fabula*, octobre 2022, à paraître.

Notre corpus se présente donc à la fois comme une illustration et une mise à l'épreuve des outils d'analyse de l'œuvre littéraire. Ces derniers révèlent en effet leurs limites lorsqu'il s'agit de considérer la collaboration littéraire, c'est-à-dire le processus de création nourri par l'entente et le dialogue qui se noue entre au moins deux individus. Notre réflexion s'inscrit ainsi dans la continuité des travaux qui ont jusqu'ici été consacrés à l'œuvre collaborative dans son acception la plus large, et, en premier lieu, des travaux pionniers de Jack Stillinger<sup>66</sup>, qui, s'intéressant à un corpus de travail du poète John Keats, soulignent l'ancrage du mythe de l'auteur « solitaire » dans la mémoire collective. L'étude des brouillons et manuscrits de Keats révèle en effet la part prise par une série de collaborateurs dans la création : selon Stillinger, leur apport est souvent décisif dans le travail final de l'auteur ; sans eux, l'œuvre, telle qu'on la connaît, ne serait pas. Il se demande alors « *how many authors are being banished from a text or apotheosized in it*<sup>67</sup> », ou, en d'autres termes, comment le mythe de l'auteur solitaire sous-tend, de fait, un effacement radical d'une part importante de la création. Il précise:

The relationship of multiple authorship to literary and editorial theory ought to be of interest to anyone who cares for logic and consistency in our thinking about literature. Most theories of interpretation and editing are based on the idea of a single author (the romantic « myth of solitary genius » in my title) as sole controlling intelligence in a work. We routinely refer to a single authorial mind, or personality, or consciousness to validate « meaning » or « authority »; where others besides the nominal author have a share in the creation of a text, we usually ignore that share or else call it corruption and try to get rid of it. But literary works can and frequently do have multiple authors, sometimes with divided and even conflicting intentions among them; if we recognize that fact, we may have to worry a little about the adequacy of our current theories. The reality of what authors actually do and how works are actually produced is often – perhaps usually – much more complex than our theories and practices allow<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> J. STILLINGER, *Multiple authorship and the myth of solitary genius*, Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Oxford University Press, 1991.

<sup>67</sup> « *combien d'auteurs sont bannis d'un texte ou portés aux nues dans celui-ci* », traduction personnelle.

<sup>68</sup> « La relation entre l'auctorialité multiple et la théorie littéraire et éditoriale devrait intéresser tous ceux qui se soucient de la logique et de la cohérence, dans une réflexion globale sur la littérature. Les théories mortifères de l'interprétation et de l'édition sont basées sur l'idée d'un auteur unique (le "mythe romantique du génie solitaire" dans mon titre) comme seule intelligence contrôlant une œuvre. Nous nous référons couramment à un seul esprit, une seule personnalité ou une seule conscience d'auteur pour valider le "sens" ou l'"autorité" ; et lorsque d'autres que l'auteur nominal ont une part dans la création d'un texte, nous ignorons généralement cette part ; ou nous la qualifions de corruption et essayons de nous en débarrasser. Mais les œuvres littéraires peuvent avoir, et ont souvent, plusieurs auteurs, avec, parfois, des intentions divisées et même conflictuelles entre eux ; si nous reconnaissons ce fait, nous devons sans doute nous inquiéter un peu de l'adéquation de nos théories actuelles. La réalité de ce que font réellement les auteurs et de la façon dont les œuvres sont réellement produites est souvent - peut-être même habituellement - beaucoup plus complexe que ne le permettent nos théories et nos pratiques. » J. STILLINGER, *Multiple authorship and the myth of solitary genius*, *op. cit.* p. V-VI.

Son travail est une invitation à considérer la somme des créateurs invisibles qui s'offrent à la vue lorsque s'écaïlle le vernis de l'auteur unique, entendu ici comme le signataire et le garant de l'œuvre. Les collaborateurs disparaissent aux yeux du public, soit qu'ils ne soient jamais montrés, soit qu'ils soient évacués, invisibilisés, au moment de la promotion de l'œuvre. L'œuvre se doit de n'être que l'œuvre d'un seul : on parle ainsi plus favorablement de Marx et du marxisme, en évacuant la figure d'Engels, pourtant capitale dans l'élaboration mais aussi la diffusion du *Manifeste du Parti Communiste*<sup>69</sup>. Pourtant, les cas d'« autorité multiple » sont fréquents (voire, peut-être, constitutifs même de la création littéraire). C'est pourquoi Stillingner, qui relève notamment les insuffisances de l'approche structuraliste tout autant que celles de l'approche purement biographique de l'œuvre, préconise de repenser les outils littéraires à disposition des chercheurs, insuffisants pour penser l'œuvre d'une pluralité d'auteurs, et à plus forte raison l'œuvre en général.

C'est aussi la conclusion à laquelle arrivent Bellon et Durante, qui proposent ainsi, à leur tour, en 2008, d'explorer, dans un ouvrage collectif, les problématiques posées par la collaboration littéraire. Ils précisent ainsi, dans l'éditorial de la revue *Recto/Verso* :

Si la signification première du mot apparaît si simple et transparente qu'elle s'est imposée à nous, il faut néanmoins démêler les sens que l'Histoire lui a surimposés. *Cum-labore* : c'est dans la vérité étymologique de cette conjonction, de cette réunion autour de l'œuvre à faire que nous situons les enjeux de cette livraison. Des enjeux qui découvrent une interrogation double, quant à la figure de l'auteur et quant à l'œuvre. Ne doit-on pas, en effet, face à ces créations en collaboration, redéfinir l'instance auctoriale, dès lors que celle-ci ne peut plus être envisagée comme une individualité aux prises avec la création, mais qu'elle engage un pluriel dont la critique sait rarement quoi faire<sup>70</sup> ?

En délestant la « collaboration » du poids de l'Histoire<sup>71</sup>, Bellon et Durante convoquent l'acception étymologique du mot, la plus à même de désigner le travail commun réalisé par une pluralité d'auteurs. Plus encore, ils soulignent qu'en révélant cette pluralité derrière tout acte de création artistique et littéraire, la théorie littéraire est nécessairement appelée à interroger à

---

<sup>69</sup> L'exemple est notamment développé dans M. LAFON et B. PEETERS, *Nous est un autre*, *op. cit.*, p. 77-86.

<sup>70</sup> E. DURANTE et G. BELLON, « Éditorial », *Recto/Verso. Revue de jeunes chercheurs en critique génétique*, n° 3, 2008 (en ligne), cité par N. DONIN et D. FERRER, « Présentation : auteur(s) et acteurs de la genèse », *Genesis*, n° 41, 2015, p. 7-26.

<sup>71</sup> La « collaboration » étant aujourd'hui généralement spontanément entendue comme faisant référence plus favorablement à l'action dont les modalités sont précisées dans la Convention d'armistice du 22 juin 1940, par laquelle le Gouvernement français invite « toutes les autorités et tous les services administratifs du territoire occupé à se conformer aux réglementations des autorités militaires allemandes et à collaborer avec ces dernières de manière correcte ». Cette dernière a les conséquences tragiques qu'on connaît.

nouveaux frais des concepts qui semblaient acquis : qu'est-ce qu'un auteur, s'il n'est plus cette entité monolithique, seul et unique créateur du texte qui est offert au lecteur ? S'éloignant d'une vision démiurgique de l'artiste, cette démarche est aussi mise en relief par Donin et Ferrer, en 2015, dans le mémorable numéro de la revue *Genesis* consacré à la création plurielle<sup>72</sup>. Dans une introduction qui balaye l'ensemble des questions, multiples, soulevées par la possibilité d'une création initiée et portée par un ensemble de collaborateurs, se dessine l'étendue des possibles ouverte par l'approche théorique que propose l'étude génétique des textes et de l'œuvre :

Le travail de la critique génétique est précisément d'identifier ces instances multiples, de dé-niveler le texte de l'œuvre, d'y révéler la sédimentation des volontés diverses. En ce sens, la problématique de la création pluriautoriale ne fait que rendre visible, incarnée dans des « mains » différenciées, un feuilleté polyphonique présent de façon parfois moins saisissable dans toute genèse, même la plus solitaire<sup>73</sup>.

On sait que l'étude de l'œuvre, dans une perspective génétique, c'est-à-dire qui s'attache plus au processus de l'œuvre qu'à son état final (publié), se décline entre « la génétique textuelle (qui analyse les manuscrits, les classe et les déchiffre) et la critique génétique (qui interprète les résultats de ce déchiffrement) [toutes deux cherchant] à reconstituer la formation du "texte à l'état naissant" avec l'objectif d'élucider son processus de conception et de rédaction<sup>74</sup>» :

Le principe de la critique génétique repose sur un constat de fait : le texte définitif d'une œuvre littéraire est, à de très rares exceptions près, le résultat d'un travail, c'est-à-dire d'une élaboration progressive au cours de laquelle l'auteur s'est consacré, par exemple, à la recherche de documents ou d'informations, à la conception, à la préparation puis à la rédaction de son texte, à diverses campagnes de corrections et de révision, etc. La critique génétique s'est donnée pour objet cette dimension temporelle du devenir-texte, en posant pour hypothèse que l'œuvre, dans sa perfection finale, reste l'effet de ses métamorphoses et contient la mémoire de sa propre genèse<sup>75</sup>.

L'approche génétique de l'œuvre plurielle, loin de se contenter de prendre les brouillons de l'œuvre comme preuve d'intervention de l'un ou l'autre auteur, se présente comme une invitation à considérer la création comme un processus, un « feuilleté polyphonique<sup>76</sup> »,

---

<sup>72</sup> N. DONIN et D. FERRER, *Créer à plusieurs mains, Genesis 41/15*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015

<sup>73</sup> N. DONIN et D. FERRER, « Présentation : auteur(s) et acteurs de la genèse », *op. cit.*

<sup>74</sup> E. UNIVERSALIS, « MANUSCRITS - La critique génétique », sur *Encyclopædia Universalis*, s. d. (en ligne ; consulté le 12 août 2022)

<sup>75</sup> *Id.*

<sup>76</sup> N. DONIN et D. FERRER, « Présentation : auteur(s) et acteurs de la genèse », *op. cit.*

semblable à celui qui se donne à voir lors de l'analyse des œuvres singulières. Ainsi, si le brouillon du roman cosigné *Un plat de porc aux bananes vertes* semble notamment avoir définitivement disparu<sup>77</sup>, comme la plupart des manuscrits des auteurs (on pense notamment au roman *Pluie et vent sur Télumée Miracle*), cette absence n'a que peu de conséquences sur notre étude. En effet, il s'agit moins de savoir, dans le texte, à *qui* appartiennent les marques graphiques de l'écriture de l'un ou de l'autre auteur (celles-ci n'apportant, en somme, que peu d'informations) que d'observer les mécanismes qui sous-tendent l'œuvre. L'étude des dynamiques perceptibles dans l'œuvre en collaboration permettent de proposer une lecture de la littérature comme un « art à plusieurs temps<sup>78</sup> », qui se donne à voir non seulement dans le texte mais aussi dans le lien qui se tisse au lecteur, appelé, lui aussi, à participer au texte. Ainsi elles se déploient tant dans le travail textuel que dans la construction éditoriale et médiatique qui soutient l'existence de l'entreprise littéraire. Aux outils de la critique génétique il nous semble donc nécessaire d'ajouter ceux de la sociologie de la littérature, qui appellent une prise en compte du « champ littéraire<sup>79</sup> » (l'environnement social pensé comme un espace régi par des règles spécifiques) ou de l'« institution<sup>80</sup> » dans lesquels s'inscrivent les auteurs<sup>81</sup>. Ainsi les travaux de Dubois sont-ils capitaux, en ce qu'ils permettent notamment de penser la collaboration littéraire comme un ensemble dynamique construit par et pour un système de forces qui la valident (ou non), et en congédiant la dimension biographique de l'individu :

Fini de parler de la vie de Mallarmé, de Zola, ou de Beckett [...] : tout s'analys[e] désormais en termes de trajectoires, ce qui [a] l'insigne avantage de faire apparaître à la fois les lignes de forces et de continuité de la biographie construite d'un auteur, mais aussi ses points de fracture, de bifurcation, de retour. Selon une logique qui défie sans

---

<sup>77</sup> « Les nombreux déménagements du couple Schwarz-Bart, à l'intérieur de Paris, au Sénégal, en Guadeloupe, à nouveau en Europe (Lausanne et sa région, Évian), enfin le retour définitif en 1978 à Goyave en Guadeloupe (qui n'a pas empêché d'autres lieux d'écriture, ainsi Luxembourg, lieu d'habitation de la sœur d'André, où celui-ci a travaillé sur la nouvelle œuvre juive) ont indubitablement induit des pertes, des abandons, par moments une dispersion des documents liés à l'œuvre. », J.-P. ORBAN, « De l'achevé à l'inaccompli en passant par le recomposé », *op. cit.*

<sup>78</sup> A. REACH-NGO, « Du texte au livre, et retour: la production littéraire à la Renaissance, une création collaborative? », *Genesis. Manuscrits-Recherche-Invention*, n° 41, Sigales, 2015, p. 29-47

<sup>79</sup> P. BOURDIEU, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

<sup>80</sup> J. DUBOIS, *L'institution de la littérature: introduction à une sociologie*, Paris, Nathan, 1978.

<sup>81</sup> Comme le souligne Jean-Pierre Bertrand, commentant les apports de Dubois dans l'analyse littéraire : « Pièce maîtresse de son [Bourdieu] système de pensée, la notion de champ littéraire n'est pas exclusive de celle d'institution proposée par Jacques Dubois. En fait, l'une comme l'autre entend conceptualiser les mécanismes d'institution du littéraire, celui-ci étant considéré comme un domaine de pratiques spécifiques, régi par une dynamique de luttes distinctives entre les agents. Ou pour le dire selon la formule de Dubois : "La littérature est une institution à la fois comme organisation autonome, comme système socialisateur et comme appareil idéologique" », « Préface à l'édition de 2010 », J. DUBOIS, *L'institution de la littérature.*, Bruxelles, 2010, p. 56.

arrêt les lois du déterminisme, l'analyse institutionnelle touch[e] au plus près la vie littéraire dans sa grande et ses très petites histoires<sup>82</sup>.

C'est par ce prisme théorique que nous abordons donc l'œuvre des Schwarz-Bart, cas d'étude singulier. Sans prétendre tirer de ce cas précis des vérités générales<sup>83</sup>, il nous semble néanmoins offrir, à de nombreux égards, une perspective riche en questionnements théoriques et susciter un retour sur des définitions trop souvent passivement admises. À la manière de Corinne Ferrero qui propose une étude poussée du cas de collaboration littéraire entre Jorge-Luis Borges et Adolfo Bioy Casarès<sup>84</sup> dans un travail de thèse passionnant, nous nous attacherons donc à l'analyse de la collaboration littéraire de Simone et André Schwarz-Bart, qui se déploie du milieu des années 1960 à 2017<sup>85</sup>.

Outre d'excellents articles, journées d'étude<sup>86</sup> et numéros de revues consacrés à cette œuvre conjointe<sup>87</sup>, de remarquables monographies nous ont précédées dans l'étude de ce couple d'auteurs<sup>88</sup>. Certaines sont essentiellement consacrées à André Schwarz-Bart, parmi lesquelles

---

<sup>82</sup> J-P. BERTRAND, « Préface à l'édition de 2010 », *Id.*

<sup>83</sup> Donin et Ferrer rappellent en effet, s'inspirant des portraits de collaboration littéraire développés dans M. LAFON et B. PEETERS, *Nous est un autre, op. cit.*, qu'« Il serait [...] trompeur de ramener tous les binômes en écriture à un modèle implicite de collaboration dans laquelle les deux contributeurs, par l'effet d'une osmose générale, verbaliseraient, écriraient et corrigeraient ensemble leur production, du projet initial aux épreuves. » N. DONIN et D. FERRER, « Présentation : auteur(s) et acteurs de la genèse », *op. cit.*

<sup>84</sup> C. FERRERO, *L'œuvre en collaboration d'Adolfo Bioy Casares et de Jorge Luis Borges la littérature plurielle en question, op. cit.*

<sup>85</sup> Nous arrêtons ce travail à la parution d'*Adieu Bogota* ; mais l'écrivaine a le projet, depuis plusieurs années, de rédiger le dernier roman du cycle de « La Mulâtresse Solitude ». C'est ce que souligne notamment Orban, mais aussi Villeminoz, qui rappellent la nature intrinsèquement « mouvante » des archives des auteurs : « Les archives Schwarz-Bart sont donc loin d'être stabilisées et, du fait de l'exploitation toujours en cours d'une partie d'entre elles par Simone Schwarz-Bart, elles conservent un caractère mouvant, voire organique : elles vivent toujours dans leur alimentation et dans leur dynamique interne avant d'être conservées pour le futur et la recherche. », J.-P. ORBAN, « De l'achevé à l'inaccompli en passant par le recomposé », *op. cit.*. Voir aussi J. VILLEMINOZ, « Décrire la bibliothèque d'André Schwarz-Bart », *op. cit.*

<sup>86</sup> On pense notamment aux journées d'étude consacrées aux Schwarz-Bart, « Les univers des Schwarz-Bart. Sources et traces dans les textes et les avant-textes » des 30 septembre et 1<sup>er</sup> octobre 2021, Université de Lausanne, Château de Dorigny, dont les actes sont à paraître en septembre 2022, sur *Fabula*.

<sup>87</sup> Voir notamment, dans l'ordre chronologique, pour les numéros qui se consacrent exclusivement et entièrement aux deux auteurs : (GEREC) GROUPE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES EN ESPACE CREOLOPHONE, *Textes Etudes et Documents : Pluie et Vent sur Télumée Miracle de Simone Schwarz-Bart*, Paris, Éditions caribéennes ; Centre universitaire Antilles-Guyane, 1979 ; le numéro de *Présence Francophone : André Schwarz-Bart et Simone Schwarz-Bart à Metz*, n°79, 2012 ; mais aussi « Simone et André Schwarz-Bart : nouvelles approches de l'œuvre », *Continents manuscrits. Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora*, 16/21, 2021, dir. Jean-Pierre Orban ; ou encore « Intertextualités dans les œuvres d'André et de Simone Schwarz-Bart », *Relief. Revue électronique de littérature française*, vol. 15-21, 2021, dir. Kathleen Gyssels et Odile Hamot.

<sup>88</sup> Et qui s'ajoutent aux travaux dans lesquels sont mentionnés et étudiés les Schwarz-Bart, parmi lesquels on peut relever J. CORZANI, *La littérature des Antilles-Guyane françaises*, Fort-de-France, Martinique, Desormeaux, 1978 ; R. TOUMSON, « La Transgression des couleurs: littérature et langage des Antilles, XVIIIe, XIXe, XXe siècles », Éditions caribéennes, 1989 ; C. NDIAYE, « Le réalisme merveilleux au féminin », *Canadian Journal of*

la minutieuse thèse de Kaufmann, qui retrace notamment l'histoire du roman phare de l'auteur, *Le dernier des Justes*<sup>89</sup>. D'autres mettent en lumière son acolyte, Simone Schwarz-Bart, dans de précieuses analyses, comme celles d'A. Mariella, qui s'intéresse au lien qui se noue entre l'écrivaine et l'imaginaire antillais<sup>90</sup>, dans la continuité de Fanta Toureh, qui met en évidence la place de l'écrivaine dans la littérature francophone de la Caraïbe<sup>91</sup>. Plus encore, il importe de mentionner les travaux précurseurs de Gyssels qui, dans une démarche résolument comparatiste, rapproche les œuvres de Simone et d'André Schwarz-Bart autour de la question de l'identité, soulevée par les protagonistes féminines des fictions romanesques de ces deux auteurs<sup>92</sup>, puis consacre un ouvrage à la coécriture schwarz-bartienne ; elle dessine les contours d'une œuvre « réversible<sup>93</sup> » qui joue sur les « doublures de soi/e<sup>94</sup> ». Gyssels ouvre la voie, par une série d'observations et d'analyses, à une réflexion qui s'appuie sur la prise en compte du champ littéraire, mais aussi des phénomènes d'intertextualité et d'autotextualité, pour appréhender le métissage de l'œuvre schwarz-bartienne. C'est donc dans le sillage de ces études majeures que nous souhaitons nous placer, pour proposer une étude de cas particulière, celle du couple Schwarz-Bart, en appui et illustration d'une lecture théorique du phénomène de collaboration littéraire.

Les livres des Schwarz-Bart offrent en effet un cas dont l'étude va être l'occasion d'une ample réflexion théorique sur l'auctorialité et ce qu'elle devient dès lors qu'elle est évolutive et plurielle.

---

*Latin American and Caribbean Studies* 17.34, 1992: 115-127 ; A. STAMPFLI, *La coprésence de langues dans le roman antillais contemporain*, Oxford ; New York, Peter Lang, 2020.

<sup>89</sup> F. KAUFMANN, « *Le dernier des Justes d'André Schwarz-Bart, Genèse, structure, signification* », Nanterre, Université de Paris X, 1976 ; cette thèse de doctorat se prolonge dans l'ouvrage qu'elle en a tiré en 1986 aux Éditions Klincksieck.

<sup>90</sup> M. AITA SOLIMANDO, « Simone Schwarz-Bart dans la poétique du réel merveilleux: essai sur l'imaginaire antillais », Éditions L'Harmattan, 2008.

<sup>91</sup> F. TOUREH, *L'imaginaire dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart: approche d'une mythologie antillaise*, Paris, France, Éditions L'Harmattan, 1986.

<sup>92</sup> K. GYSSELS, *Filles de solitude : essai sur l'identité antillaise dans les (auto-)biographies fictives de Simone et André Schwarz-Bart*, Paris, France, Éditions L'Harmattan, 1996.

<sup>93</sup> Un terme proposé au départ par l'auteur lui-même (Voir Francine Kaufmann, « L'œuvre juive et l'œuvre noire d'André Schwarz-Bart », Paris, *Pardès*, 2008/1, n° 44, p. 135-148, en ligne), avant d'être développé par Francine Kaufmann (Francine Kaufmann, « Le projet judéo-noir d'André Schwarz-Bart : saga réversible », dans « André Schwarz-Bart et Simone Schwarz-Bart à Metz », *Présence francophone : Revue internationale de langue et de littérature*, vol. 79, n° 1, 2012, p. 15-38).

<sup>94</sup> Le double sens, qui convoque la métaphore textile, en hommage au passé de tailleur de l'écrivain, dans K. GYSSELS, *Marrane et marronne la co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart*, op. cit.

De l'approche théorique à l'étude de cas : les Schwarz-Bart, analyse d'une collaboration littéraire

Il s'agit dans un premier temps de passer en revue les outils théoriques dont nous disposons pour définir ce que serait la coauctorialité. Nous remarquerons que nombre de ceux-ci sont aujourd'hui essentiellement empruntés à l'analyse de l'auctorialité, comme travail, mode de représentation, fonction qui ne serait légitime, en l'état actuel de la théorie littéraire, qu'à condition de s'incarner dans un individu isolé. Il y a donc ici une pétition de principe. Cet état de fait est le résultat d'une évolution dans l'histoire de la théorie littéraire qui n'a cours que depuis le Moyen Âge, et présuppose une manière d'envisager et de voir le monde qui donne une place prééminente à l'individu. Nous tenterons donc de donner à voir un autre mode de pensée de l'auctorialité qui pourrait inclure la coauctorialité, en nous appuyant sur l'œuvre des Schwarz-Bart.

La deuxième partie de notre thèse observera les lectures qui ont pu être faites de l'œuvre des Schwarz-Bart et leurs conclusions, peut-être gauchies par une lecture qui accorde une place prépondérante à l'individu qui signe le roman. Cette lecture est favorisée notamment par le discours des auteurs, qui sont contraints de jouer socialement le jeu du champ littéraire, des institutions et de leur époque. Cela se manifeste dans la maîtrise des codes de commercialisation des éditeurs (connaissance précise des attentes du public, suivi des chiffres de vente, etc.), dans la construction d'une posture d'auteur conforme aux attentes des lecteurs ; mais cette conception laisse apparaître ses failles : le mythe de l'individu semble systématiquement s'effriter face à la question « Qui écrit quoi ? ». Nous nous attacherons donc à démontrer que, sans que cela relève d'une intention auctoriale revendiquée, l'œuvre des Schwarz-Bart se révèle une véritable œuvre collaborative, qui encense l'oralité, et, par elle, l'absence d'un individu unique.

La dernière partie de notre travail interrogera, à l'aune des analyses précédentes, le nombre de collaborateurs dans l'œuvre des Schwarz-Bart. Tout porte à croire que l'écriture ne se construit pas qu'à deux, et une analyse rigoureuse souligne constamment son aspect pluriauctorial. Nous proposerons alors une nouvelle lecture de la question de la légitimité littéraire, au cœur des études schwarz-bartiennes, en tentant, à la lumière des remarques soulevées plus haut, de la reformuler. Nous ferons l'hypothèse suivante : la poétique schwarz-bartienne ne peut que soulever la question de l'illégitimité, puisqu'elle interroge les codes fondamentaux d'un champ structuré autour du masque unique de l'auteur. Le « silence » des Schwarz-Bart ne serait donc pas un abandon de parole, mais une manière de la laisser à d'autres



: d'autres lecteurs, dont on attend plus qu'ils soient seulement des herméneutes, mais de nouveaux acteurs, voire de nouveaux auteurs. La re-fondation du modèle de la création littéraire rejait sur la compréhension de la réception des œuvres.

## Partie 1. Collaboration littéraire, définition et enjeux

### **Coécriture, cosignature, coauctorialité : les facettes théoriques de la collaboration littéraire**

Définir l'auteur : l'entreprise est loin d'être aisée. Tous les ouvrages qui tentent d'explorer la notion, comme les colloques et journées d'études qui y sont consacrés, font apparaître la difficulté qu'il y a à circonscrire définitivement le terme et à l'enfermer dans une définition précise et sans appel. De l'auteur comme volonté première d'une œuvre, à l'auteur comme entité évanescence construite par cette œuvre, large est le panel d'appréhension d'une notion pourtant toujours sollicitée dans les études littéraires : le critique comme le lecteur ne peuvent envisager un texte sans auteur<sup>1</sup>. Des travaux qui s'interrogent sur l'auctorialité, nous choisissons néanmoins de retenir plusieurs pistes de lecture, qui construisent chacune une lecture particulière de ce que serait un auteur, dans son rapport à sa création. Nous garderons à l'esprit que les définitions fluctuent en fonction du contexte dans lequel elles sont émises : chaque époque attribue à l'auteur des facultés, et la théorie de l'auteur semble venir épouser les attentes du monde littéraire qui l'énonce<sup>2</sup>. Ainsi, si on ne lit pas de la même manière l'évolution de la notion selon qu'on s'interroge sur la place qu'occupe l'auteur sur le plan de la création, sur le plan juridique ou enfin sur le plan institutionnel, il nous semble néanmoins possible de dégager une chronologie donnant à voir l'auteur non comme une notion figée et immanente, mais subtilement fluctuante, et fondamentalement liée avec la manière dont est envisagé l'individu.

« Véritable carrefour étymologique, où se croisent l'«autorité», l'«augmentation» et l'«authenticité», le terme même d'«auteur» est porteur d'une histoire et se lit comme un

---

<sup>1</sup> M. FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 1969, p. 84-88.

<sup>2</sup> « Le statut de l'auteur est donc un indicateur précis du rapport qu'une société entretient non seulement avec son imaginaire collectif, mais encore avec l'imaginaire des individus » B. EDELMAN, *Le sacre de l'auteur*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2004.

roman<sup>3</sup>». Nous choisissons ici d'introduire brièvement notre propos, en brossant à grands traits l'histoire de l'auteur tel qu'elle a pu être développée par la critique, et en soulignant le parallèle entre l'évolution de la notion d'« auteur » et l'affirmation de l'existence de l'individu comme être unique et irremplaçable.

Dès la première édition du dictionnaire de l'Académie française, le terme « auteur » est associé à un rôle démiurgique : est d'abord désigné comme « autheur » « celui qui est la première cause de quelque chose. *Dieu est l'autheur de la Nature. Jesus-Christ est l'autheur de nostre salut. Dieu n'est point l'autheur du peché*<sup>4</sup> ». Son sens premier s'infléchit au milieu du XXe siècle pour doter d'initiative et de volonté créatrice celui qui est « la cause première, qui est à l'origine de quelque chose ; initiateur, inventeur<sup>5</sup> », fusionnant le sens premier du terme avec ceux, secondaires, qui associaient en 1694 le terme au domaine de la création littéraire. Ce glissement nous semble significatif de la tension interne soulevée par les trois autres acceptions du terme, et notamment celles qui ont trait au domaine littéraire, « personne qui a composé et réalisé une œuvre littéraire, scientifique ou artistique<sup>6</sup>», et, employé sans complément, « personne qui a écrit quelque ouvrage ou qui écrit habituellement des ouvrages<sup>7</sup>». L'auteur serait donc à la fois le point d'origine factuel de la création, celui que l'on peut reconnaître comme la source de l'œuvre... et celui qui réalise le travail qu'il a imaginé. Par extension, il semble que pourrait être considéré comme « auteur » quiconque réaliserait un ouvrage, donnerait à voir des capacités à le composer, sans nécessairement être celui qui l'aurait imaginé dans un premier temps.

Cette évolution épouse celle qui se joue au fil des siècles dans la manière dont est considéré et défini l'auteur. Dans la Grèce Antique, le poète n'est qu'un lieu que traverse une voix qui le surplombe : l'aède reçoit et transmet à son auditoire la parole de la Muse<sup>8</sup>. Dans l'Antiquité, la création n'est donc pas une « affaire privée qui se conclut de soi à soi, et moins encore

---

<sup>3</sup> « Avant-propos », J. LOEHR, J. POIRIER et UNIVERSITE DE BOURGOGNE (éd.), *Retour à l'auteur: colloque Sujet créateur et conscience d'auteur, qui s'est tenu à l'Université de Bourgogne les 12-13-14 juin 2013*, Reims, Presses Universitaires de Reims, 2015.

<sup>4</sup> « Autheur », *Dictionnaire de l'Académie française*, 1re édition, 1694.

<sup>5</sup> « Auteur », *Dictionnaire de l'Académie française*, 9e édition, actuelle.

<sup>6</sup> « Auteur », *Dictionnaire de l'Académie française*, 9e édition, actuelle.

<sup>7</sup> « Auteur », *Dictionnaire de l'Académie française*, 9e édition, actuelle.

<sup>8</sup> J. SVENBRO, « La notion d'auteur en Grèce ancienne », dans G. Chamarat et A. Goulet (éd.), *L'Auteur*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2017, p. 15-26.

l'expression d'une inspiration personnelle<sup>9</sup> : celui qui énonce ou écrit n'offre à ses contemporains que le commentaire dénué de subjectivité de l'ordre immuable du monde. À une époque où l'« intimité du moi » n'a pas lieu d'être<sup>10</sup>, correspond une vision de l'auteur comme réceptacle et lieu de diffusion d'une parole qui le dépasse, celle des dieux ou celle du monde. La montée de l'individu au fil des siècles va de pair avec une reconnaissance de l'auteur comme sujet unique et irremplaçable. Au XIX<sup>ème</sup> siècle, l'époque romantique remet le sujet au cœur de l'entreprise de création : les artistes jouent d'une représentation auctoriale qui les donne à voir comme inspirés par une impulsion divine, animés par une force surnaturelle, mus par une volonté dont ils se rendent esclaves. L'auteur est cependant un individu, une subjectivité, qui ne se contente pas de traduire le monde, mais s'applique à décrire, de manière unique, l'influence du monde sur son être. La divinité se travestit, tantôt Beauté, comme chez Baudelaire, tantôt voix des défunts : l'empreinte du spiritisme, chez Hugo notamment, convoque les « esprits » des disparus au cœur de la création littéraire. Le génie romantique fait du créateur un demiurge inégalé et inégalable car unique : l'auteur est attaché à la réalisation d'un ensemble d'ouvrages qui font œuvre. Dès la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, l'auteur prend donc la place de la divinité et devient, aux yeux de ceux qui le définissent, pleinement conscient de ce qu'il écrit : les études littéraires et stylistiques s'attachent à faire valoir les choix de l'auteur comme trace de sa volonté. L'intention de l'auteur, ce qu'il a voulu, et les éléments biographiques qui expliqueraient ces choix narratifs et stylistiques, sont ainsi les deux notions qui guident la réception critique des œuvres littéraires, comme chez Sainte-Beuve<sup>11</sup>. Proust, qui soutient l'existence d'un « autre-moi » écrivant et composant, distinct du « moi public », file la métaphore du divin, en trouvant la divinité dans le « moi profond » de l'artiste, « le moi qui a attendu pendant qu'on était avec les autres, qu'on sent bien le seul réel, et pour lequel seuls les artistes finissent par vivre, comme un dieu qu'ils quittent de moins en moins et à qui ils ont sacrifié une vie qui ne sert qu'à l'honorer<sup>12</sup> ». Des années plus tard, les chantres du surréalisme, et, un temps, de l'écriture automatique, Breton, Aragon et Soupault, donnent aussi la voix à la part d'ombre d'eux-mêmes qui se manifeste dans des états de semi-conscience, en refusant de donner à une intervention extérieure le crédit des créations arrachées à l'inconscient. Ils mettent

---

<sup>9</sup> B. EDELMAN, *Le sacre de l'auteur*, op. cit.

<sup>10</sup> J.-P. VERNANT, *L'individu, la mort, l'amour: soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, France, Éditions Gallimard, 1989

<sup>11</sup> J.-L. DIAZ, « « Aller droit à l'auteur sous le masque du livre ». Sainte-Beuve et le biographique », *Romantisme*, vol. 30, n° 109, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2000, p. 45-67.

<sup>12</sup> M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, B. de Fallois (éd.), Paris, Éditions Gallimard, 1954.

au point des méthodes d'exploration, inspirées par celles des psychanalystes à la suite de Freud à partir des années 1920, comme celle des associations spontanées.

L'auteur, inspiré par une entité, traducteur d'une voix qui lui est d'abord étrangère, qui existe hors de lui, devient donc progressivement cette entité *extra-ordinaire* qui a la faculté de produire un discours singulièrement différent sur le monde qu'il partage avec son public. Progressivement, l'individu que l'on désigne comme un « auteur » devient maître, aux yeux de ceux qui sont chargés de le définir, des deux facettes de la création, à savoir l'inspiration, la pensée originelle du projet artistique, d'une part, et d'autre part la réalisation, la mise en forme de cette idée première. Cette évolution va de pair avec une évolution du statut du sujet, de la personne et de sa place dans la société : dès l'instant où l'individu peut être doté d'autorité, il devient responsable vis-à-vis de la loi, de ses actes, et par extension au domaine artistique, de sa création. Ainsi, l'auteur tend à se fondre dans l'individu que l'on désigne comme tel, et ce en dépit de la tentative amorcée par Barthes en 1968, qui, proclamant la « mort de l'auteur<sup>13</sup>», le replace au sein de sa production, au mépris de l'homme et de son histoire personnelle.

La définition de l'auteur est donc fluctuante, soumise au regard porté par la société sur l'individu : plus celui-ci acquiert une autonomie sociale, plus il peut être tenu responsable de tous les aspects de l'œuvre qu'il propose à son public, de la conception mentale à la construction de l'objet physique final ; en d'autres termes, de l'imagination au travail artisanal requis pour faire advenir l'œuvre. Néanmoins, il nous semble qu'il est une chose qui perdure au fil des époques : la prééminence de l'habileté à concevoir une idée originale, unique et surprenante lorsqu'il s'agit d'établir une hiérarchie entre les auteurs. Ainsi la distinction qui avait cours dans la Grèce archaïque, entre l'aède, qui transmet le message des Muses, et le poète choral rémunéré par les vainqueurs aux jeux pour son habileté technique, semble encore prégnante au XIX<sup>e</sup> siècle et perdure encore aujourd'hui dans le classement qui place les auteurs prolifiques, dont les productions suivent un schéma attendu, voué à un succès basement commercial et à une rémunération, au bas d'une certaine échelle de valeur. Bourdieu s'attache ainsi à souligner le tournant pris dans la constitution d'un champ littéraire en France lorsque l'artiste se détache du monde bourgeois dont l'emprise monétaire est confirmée au XIX<sup>ème</sup> siècle, tant sous l'effet d'une nécessité extérieure que d'une injonction interne<sup>14</sup>, et atteint, tandis que son statut

---

<sup>13</sup> R. BARTHES, « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1984, p. 61-67.

<sup>14</sup> P. BOURDIEU, *Les règles de l'art, op. cit.*.

juridique se conforte, un statut symbolique que le XX<sup>ème</sup> siècle viendra, du moins partiellement, remettre en question<sup>15</sup>.

La définition de l'auteur est ainsi soumise à des variations importantes selon les époques et le champ institutionnel et juridique dans laquelle elle s'inscrit. Aux yeux du lectorat, l'individu dans lequel s'incarne la figure de l'auteur est très vite un incontournable, détenteur du sens d'un discours qui lui est précisément adressé : la lecture se fait constante recherche de paternité, et l'auteur, garant, est élevé au rang des grands hommes. Pourtant, très nombreux sont les auteurs qui se refusent à détenir le sens d'un texte, ou s'étonnent positivement de la lecture proposée de leurs intentions. Une distance, formulée par Proust dans *La Recherche du Temps perdu*<sup>16</sup>, se creuse entre l'individu créateur de l'œuvre et les intentions que le lecteur peut lui prêter<sup>17</sup>. En d'autres termes, toute la difficulté à saisir ce qu'est un auteur semble reposer sur les compétences qu'on accorde à un individu, celle de concevoir une idée originale comme celle de donner forme à cette idée. L'« auteur » se définit par son œuvre, qui est aussi sa propriété. Nous pouvons alors supposer, à la suite de Bourdieu, que la difficulté à définir l'auteur va de pair avec une lutte visant à prouver sa légitimité au regard des attendus de la société dans laquelle il s'inscrit.

[u]n des enjeux centraux des rivalités littéraires (etc.) est le monopole de la légitimité littéraire, c'est-à-dire, entre autres choses, le monopole de pouvoir dire avec autorité qui est autorisé à se dire écrivain (etc.) ou même à dire qui est écrivain et qui a autorité pour dire qui est écrivain ; ou, si l'on préfère, le monopole du pouvoir de consécration des producteurs ou des produits. Plus précisément, la lutte entre les occupants des deux pôles opposés du champ de la production culturelle a pour enjeu le monopole de l'imposition de la définition légitime de l'écrivain, et il est compréhensible qu'elle s'organise autour de l'opposition entre l'autonomie et l'hétéronomie. Il s'ensuit que, s'il est vrai universellement que le champ littéraire (etc.) est le lieu d'une lutte pour la définition de l'écrivain (etc.), il reste qu'il n'est pas de définition universelle de l'écrivain et que l'analyse ne rencontre jamais que des définitions correspondant à un état de la lutte pour l'imposition de la définition légitime de l'écrivain<sup>18</sup>.

L'évolution du terme « auteur » dans le champ littéraire ne peut être donc détachée de la manière dont l'auteur est défini par ses contemporains : des traités classiques indiquant ce qui est requis d'une œuvre littéraire (mais plus largement, artistique), aux prix contemporains

---

<sup>15</sup> L. NUNEZ, *Les écrivains contre l'écriture: 1900-2000*, Paris, Corti, 2006.

<sup>16</sup> M. PROUST, *La Recherche du Temps perdu*, Grasset, 1913 – 1927.

<sup>17</sup> J.-L. DIAZ, « L'auteur vu d'en face », dans *L'auteur, actes du colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996, p. 109-129.

<sup>18</sup> P. BOURDIEU, *Les règles de l'art, op. cit.* p. 311.

accordés aux auteurs que l'on distingue. En somme, là où il semblait acquis que l'auteur est auteur parce qu'il possède certains attributs qui le distinguent des autres individus, il apparaîtrait plutôt que c'est le public qui construit l'auteur par sa réception de l'œuvre. Par un renversement notable, ceux qui *font autorité* reçoivent l'œuvre et déterminent, en fonction de critères propres à l'époque et à la société, ce qui peut, ou non, être considéré comme une œuvre digne d'intérêt, et, dès lors que son concepteur s'individualise, qui peut être appelé « auteur ».

S'il importe d'insister sur ce dernier point, c'est qu'il nous semble d'autant plus remarquable lorsqu'il s'agit d'étudier la coauctorialité. En effet, si tout porte à croire qu'entre l'auteur et le coauteur, n'existe qu'une infime différence (un individu s'associe à un autre dans la création artistique), la mise en pratique d'une telle notion soulève une série de problématiques qui réinterrogent la notion d'« auteur » telle qu'elle est généralement envisagée aujourd'hui : l'auteur ne serait pas qu'un individu qui a la responsabilité pleine et entière d'une œuvre donnée qu'il aurait, seul, entièrement imaginée, conçue, et produite. L'étude de la coauctorialité nous semble souligner que cette approche de l'auteur repose en effet sur une fiction née de la volonté de légiférer au sujet de l'auctorialité artistique : la difficulté d'élaborer des outils théoriques nécessaires à l'étude d'une œuvre coécrite, souligne la distance qui se creuse entre le mythe théorique de l'auteur et sa pratique, distance dénoncée par ailleurs par les écrivains eux-mêmes dès le milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle (Proust, Camus). Ainsi, dans son étude sur Bustos Domecq, l'auteur crée de toutes pièces par Jorge Luis Borges et Bioy Casares<sup>19</sup>, Ferrero remarque une invisibilisation systématique des travaux écrits en collaboration par les deux auteurs, et donc signés par Bustos Domecq, par les acteurs majeurs du champ littéraire : éditeurs et critiques, notamment.

Pour définir la coauctorialité, le domaine juridique et le domaine artistique s'accordent sur une approche similaire :

1. Personne qui, en association avec une ou plusieurs autres, a réalisé une œuvre littéraire, artistique, etc. *Les coauteurs d'une encyclopédie, d'un film.*
2. DROIT PÉNAL. Personne ayant participé directement, avec une ou plusieurs autres, à un même crime ou à un même délit.

---

<sup>19</sup> C. FERRERO, *L'œuvre en collaboration d'Adolfo Bioy Casares et de Jorge Luis Borges la littérature plurielle en question*, op. cit..

Le droit pénal, précisant que la collaboration doit être « directe », aussi imprécise que soit cette idée, souligne le manque crucial que l'on peut noter dans la définition appliquée au domaine artistique : à quel moment considère-t-on la collaboration comme effective ? Qu'est-ce qui détermine le passage du statut d'« aide », à « collaborateur » à « coauteur » d'une œuvre ? Le terme n'apparaît dans le dictionnaire de l'Académie que dans la dernière édition (celle de 1985), qui situe son apparition au XIX<sup>ème</sup> siècle. La concomitance de cette apparition avec l'acquisition finale d'un statut juridique solide pour les auteurs nous semble significative. En effet, elle souligne que tant que l'auteur n'est pas reconnu comme une entité individuelle pouvant réclamer des droits sur une œuvre, et ayant devoir de la représenter ou de l'incarner si un litige venait à se présenter avec ses lecteurs, alors il est impossible d'envisager que deux personnes puissent le faire. Il s'avère donc nécessaire que l'auteur s'incarne en un individu, pour que puisse être reconnu un état de fait qui ferait de deux personnes pleinement volontaires, deux individus distincts.

L'apparition tardive du néologisme, dès lors que se structure le champ littéraire, rejoint une tentative d'intégrer à la démarche de reconnaissance de l'auteur une pratique qui semble avoir toujours eu cours dans la création, à savoir celle de la collaboration. Constatant que la notion d'« auteur » ne suffisait plus à elle seule à décrire l'acte de création, qui pourtant avait longtemps reposé sur le mythe de l'artiste comme génie seul inspiré, afin de pouvoir garantir la propriété de son œuvre à un individu créateur, les acteurs du champ littéraire se trouvent contraints de proposer des termes au travail de construction juridique qui accompagne la notion d'« auteur ». Cependant, il est nécessaire de souligner qu'à mesure que se consolide l'appareil juridique qui vient en aide aux auteurs pour leur garantir une certaine autonomie, l'auteur se détache comme personnage public et phénomène social : le présenter comme celui qui, seul, peut produire l'œuvre, c'est, d'une part, assoir sa position exceptionnelle dans la société, et d'autre part le protéger, lui et son œuvre, et lui garantir des revenus.

Nous remarquons cependant qu'une série de problèmes définitoires se posent lorsqu'est envisagée une collaboration littéraire, et qu'il apparaît comme difficile voire impossible de prendre en compte une collaboration littéraire pour ce qu'elle est, c'est-à-dire l'invention d'une nouvelle instance créatrice, nantie d'une fonction et entourée d'un imaginaire qui lui est propre aux yeux du lecteur. Nous pouvons tenter de ne considérer l'auteur que sur le plan juridique, mais en prenant en compte, de nouveau, l'inscription du juridique dans un contexte particulier. Latournerie souligne ainsi que si la loi du 11 mars 1957 est « présentée comme le résultat d'une activité rationnelle, presque technocratique, de juristes et d'experts apparemment sans



conflits », « l'idée d'une tradition juridique lisse et continue est sérieusement à nuancer, et l'histoire des batailles du droit d'auteur est parsemée de grands oublis », et que, par conséquent, « au-delà de l'aspect juridique, l'histoire du droit d'auteur est une histoire politique et culturelle<sup>20</sup> ». Nous devons donc aussi prendre en compte cette histoire, qui, influençant la manière dont est perçu l'auteur, a des répercussions inévitables sur la manière dont on considère la coauctorialité, c'est-à-dire le fait que plusieurs auteurs choisissent de signer une œuvre littéraire et travaillent ensemble à sa conception.

L'apparition de l'auteur et son affirmation dans la société découle juridiquement de deux grandes lois de 1791 et 1793. La conception française du droit d'auteur, quoiqu'elle donne alors encore une plus grande place à la propriété publique qu'à la propriété privée<sup>21</sup> s'appuie déjà sur une définition de l'auteur comme celui qui possède, moralement et physiquement, une œuvre donnée. L'auteur, laissé seul maître de son patrimoine pendant un temps donné, doit être circonscrit à un seul individu. Ce n'est que lorsque la place de l'éditeur s'affirme dans le champ littéraire, favorisée d'abord par les réglementations sous Vichy puis la loi du 11 mars 1957, et que se confirme juridiquement son rôle de médiateur entre l'auteur et son public, travaillant la façade pour permettre les ventes et donc la subsistance de l'écrivain, qu'il est possible d'envisager un couple d'écrivains qui se complètent pour l'image d'un produit donné. Le public, nourri de l'imagerie romantique du génial créateur, plongé dans un imaginaire qui ne donne pas à voir (à rebours de ce que prônait Jean Zay en 1936, qui proposait de considérer l'écrivain comme un artisan) l'auteur pour ce qu'il est, c'est-à-dire un travailleur intellectuel, par-là susceptible de collaborer avec d'autres sur une œuvre commune qui ne serait pas plus de l'un que de l'autre, peine alors à envisager la coauctorialité comme autre chose qu'une imposture, le jeu de pouvoir d'un individu sur un autre, ou, plus rarement, conscient des jeux de force et d'influence qui caractérisent l'institution littéraire telle que la définit Dubois<sup>22</sup>, une construction éditoriale à des fins publicitaires.

Pourtant, contrairement à ce que laisse entendre un mythe généré par le Romantisme, la collaboration littéraire semble bien plus répandue que l'écriture par un seul : on peut ainsi

---

<sup>20</sup> A. LATOURNERIE, « Droits d'auteur, droits du public : une approche historique », *L'Économie politique*, vol. 22, n° 2, Alternatives économiques, 2004, p. 21-33.

<sup>21</sup> « L'auteur apparaît comme un agent de l'éveil du public et de l'accroissement des connaissances, et la reconnaissance du droit d'auteur pour une période limitée à dix ans est un mécanisme établi pour récompenser les activités intellectuelles et favoriser le rayonnement culturel de la nation. » A. LATOURNERIE, *Id.*

<sup>22</sup> J. DUBOIS, *L'institution de la littérature.*, *op. cit.*.

multiplier les exemples de collaboration, comme l'ont fait Lafon & Peeters<sup>23</sup>, observant qu'il existe autant de types de collaborations que d'individus. Ils interrogent alors une série de mythes littéraires, comme celui de Dumas, collaborateur sollicité de nombres d'auteurs de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle (comme Nerval, Maquet, Lemaître, pour ne citer qu'eux), « médecin consultant pour pièces boiteuses », « orthopédiste éminent pour pièces mal venues », adepte de la « collaboration par excès<sup>24</sup> ». Il importe de tenter d'évaluer l'ampleur du panel des possibles lorsqu'il s'agit d'évoquer la coauctorialité : du travail collaboratif entre deux amis, amants, frères, à celui qui prend forme lors de l'édition de l'ouvrage littéraire<sup>25</sup> entre l'éditeur et le ou les auteurs. Il nous apparaîtrait alors ainsi possible de suggérer que la collaboration est un moteur essentiel de création littéraire, qu'il la fonde et la porte, et qu'il n'existe pas de création littéraire isolée. Le cas Schwarz-Bart, qui occupera la deuxième mais aussi la dernière partie de notre analyse, nous semble particulièrement révélateur de cet état de fait : Simone Schwarz-Bart apparaît comme celle sans qui le deuxième et le troisième roman d'André Schwarz-Bart n'auraient pu trouver leur voie ; André Schwarz-Bart guide Simone Schwarz-Bart à la littérature et l'introduit dans le monde de l'édition ; Simone Schwarz-Bart perpétue la mémoire d'André Schwarz-Bart en transmettant son héritage au public, dans une écriture collaborative *post-mortem*.

Il s'agira ici de présenter différentes manières d'appréhender l'auteur afin d'observer si certaines pourraient servir d'outils à l'analyse de la collaboration littéraire. Nous tenterons ainsi dans un premier temps de distinguer l'auteur de l'écrivain, et de dégager des compétences qui nous permettraient de définir, aussi précisément que possible, la coauctorialité : les critères de l'« intention » et du « style » seront tout particulièrement abordés, en ce qu'ils sont les plus fréquemment avancés par les critiques lorsqu'ils parlent d'un auteur. Il importera, de plus, de revenir brièvement sur l'histoire de la notion, encore aujourd'hui si délicate à définir, de l'auctorialité, pour interroger les faiblesses terminologiques et définitoires qu'elle donne à voir.

---

<sup>23</sup> Nous gardons ici l'esperluette que les deux auteurs revendiquent comme marque de leur coauctorialité. Voir M. LAFON et B. PEETERS, *Nous est un autre*, *op. cit.*, p. 340.

<sup>24</sup> *Id.*

<sup>25</sup> N. DONIN et D. FERRER, *Créer à plusieurs mains, Genesis 41/15*, *op. cit.*, et J.-P. ORBAN, « L'auteur, entre instance éditoriale et autonomie de création », dans *La Question de l'auteur en littératures africaines, actes du 14e Congrès de l'APELA, 22-24 septembre 2011*, Oxford ; New York, Peter Lang, 2015, vol. 4, p. 27-37.

Dans un second temps, nous tenterons à la lumière de nos définitions de l'auctorialité, d'observer la coauctorialité. Nous mettrons en lumière les problématiques qu'elle soulève, et la manière dont elle réinterroge la question de l'auteur.

Enfin, nous nous proposerons de développer une nouvelle approche de la collaboration : en dépoussiérant la notion d'auteur des mythes qui l'entourent, à la suite, notamment, de Jérôme Meizoz<sup>26</sup>. Adoptant un point de vue aussi objectif que possible sur une notion dont l'imprécision définitoire a souvent été soulignée, liée au capital symbolique que lui accorde ou non une époque, nous proposerons des outils d'analyse nécessaires à l'étude du couple Schwarz-Bart, duo littéraire, qui nous permet d'explorer un large panel des facettes de la coauctorialité, sans nous engager dans l'infructueuse question du « qui écrit quoi ». Décalant la mise en garde de Valéry au sujet de l'œuvre à l'égard du critique<sup>27</sup>, nous nous proposerons de lire la revendication de coauctorialité comme un objet d'étude en soi, comme la marque d'une intentionnalité, consciente, calculée, qui mérite d'être interrogée à de nombreux égards.

---

<sup>26</sup> J. MEIZOZ, *Postures littéraires. Mises en scène moderne de l'auteur : essai*, Genève, Slatkine, 2007.

<sup>27</sup> « L'objet d'un vrai critique devrait être de découvrir quel problème l'auteur s'est posé (sans le savoir ou le sachant) et de chercher s'il l'a résolu ou non. » P. VALÉRY, *Oeuvres, Tome 3*, M. Jarrety (éd.), Paris, Le Livre de poche, 2016, 1 vol.

## Chapitre 1. L'auctorialité : définitions et pratiques

Afin de saisir la nature de l'entreprise collaborative d'André et Simone Schwarz-Bart, il nous semble fondamental de revenir sur la définition, encore discutée, d'« auteur ». En effet, toute collaboration littéraire condense une grande partie des questions et problématiques qui se posent lorsqu'il s'agit de parler de l'auteur, en ce que sont parfois partagées les tâches généralement attribuées à un seul individu : à première vue, et schématiquement parlant, lors d'une collaboration littéraire, celui qui tient la plume peut se distinguer de celui qui conçoit le plan ou développe certaines idées ; celui qui relit peut être distinct de celui qui a écrit ; celui qui corrige peut le faire à l'oral, rendant invisible son action sur les brouillons et manuscrits.

Il importe de remarquer que ce partage sommaire et théorique des tâches de conception de l'œuvre s'effectue sur la base du modèle définitoire de l'auteur, considéré comme un individu unique. Nous avons ainsi tendance à spontanément penser la coauctorialité à travers le prisme de l'auctorialité. Cependant,

L'écriture collective s'éloigne de la pratique ordinaire individuelle de l'écriture, mais elle se construit également à partir de cette pratique ordinaire, puisqu'elle est le résultat d'une collaboration, décidée ou fortuite, entre deux ou plusieurs auteurs individuels, qui mettent en commun leur inspiration, leur talent, leur savoir-faire d'écrivains pour aboutir ensemble à une œuvre unique<sup>28</sup>.

Comprendre la coauctorialité imposerait donc de comprendre l'auctorialité en amont. Nous interrogerons donc ici quelques-unes des questions liées à l'auctorialité : autour du statut théorique de l'auteur par rapport à sa création, de l'intention prêtée à cet auteur, et enfin du style qui permettrait de distinguer un auteur d'un autre auteur. Nous esquisserons ainsi la grille d'analyse généralement retenue pour considérer l'auctorialité, pour ensuite évaluer sa pertinence lorsqu'il s'agit d'évoquer la coauctorialité.

### 1.1. Rôles et définitions de l'auteur

La question de la place de l'auteur dans la création est profondément liée à ce qui est attendu de l'auteur, tant en termes juridiques (l'auctorialité créée par le domaine juridique) que dans le

---

<sup>28</sup> P. CARTELET, « La notion d'écriture collective dans le Moyen Âge castillan: d'un manque de pertinence à la naissance d'une pratique spécifique », *Crisol*, n° 10, 2020.

domaine littéraire (qui multiplie les réflexions sur la « fonction » auteur et sa pertinence pour l'analyse littéraire). Nous tenterons d'amorcer des pistes de réflexion sur la nécessité de la figure d'auteur dans la théorie littéraire : s'il est difficile de concevoir une œuvre sans auteur, peut-on tout de même concevoir une œuvre qui ne soit pas d'un seul auteur ? Une œuvre où se croisent deux ou plusieurs auteurs, sans qu'aucun ne prenne le pas sur les autres ?

### *L'auteur est un créateur*

L'une des acceptions étymologiques du mot auteur serait « celui qui accroît », issu du latin *auctor* : par le biais de la création, l'auteur étend, grâce à sa vision, les possibles définitions du monde, et augmente la capacité de celui qui le lit à élargir son champ de possibles.

Dans un premier temps, nous nous proposons d'envisager l'auteur comme celui qui rend visible, qui donne une forme à une œuvre. Il est celui qui s'emploie à transcrire, à écrire, à destination d'un lecteur, certaines idées, perceptions et sensations, faisant du roman un intermédiaire entre un auteur et son lecteur, sur le modèle de la communication telle que la schématise Jakobson :

Le destinataire envoie un message au destinataire. Pour être opérant, le message requiert d'abord un contexte auquel il renvoie (c'est ce qu'on appelle aussi, dans une terminologie quelque peu ambiguë, le « référent »), contexte saisissable par le destinataire, et qui est, soit verbal, soit susceptible d'être verbalisé ; ensuite, le message requiert un code, commun, en tout ou au moins en partie, au destinataire et au destinataire (ou en d'autres termes, à l'encodeur ou au décodeur du message) ; enfin, le message requiert un contact, un canal physique et une connexion psychologique entre le destinataire et le destinataire, contact qui leur permet d'établir et de maintenir la communication<sup>29</sup>.

Cette approche fait en effet de l'auteur non seulement le « destinataire », concepteur du message mais aussi l'« encodeur [...] du message », c'est-à-dire à celui qui compose strictement le message de manière à ce qu'il soit compréhensible par le lecteur, ici « décodeur du message ». L'auteur serait donc non seulement celui qui crée, imagine un discours, mais aussi celui qui lui donne une forme que son lecteur peut décrypter. L'« auteur » serait donc strictement équivalent à celui qui met en forme un texte, se confondant, dans le cadre d'une

---

<sup>29</sup> R. JAKOBSON, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Seuil-Minuit, 1969, p. 213-214.

communication écrite, avec l'écrivain, voire peut-être l'« écrivain » considéré dans son acception étymologique : il est *scripta*, « copiste », « greffier<sup>30</sup> ».

Ce rapprochement se justifie notamment au Moyen-Âge où les productions artistiques sont portées par une figure qui oscille entre créateur, récitant et copiste :

Le mot d'*auteur* hésite entre ces trois significations, plus ou moins enchevêtrées<sup>31</sup>.

Or, si le mot oscille entre plusieurs significations, c'est peut-être, comme le soulignent Cartelet et Noûs, que le Moyen-Âge peut être considéré comme l'époque d'émergence d'un individu unique désigné comme « auteur » qui vient remettre en cause une pratique collective généralisée :

Il en va tout autrement pendant la plus grande partie du Moyen Âge castillan, puisque la littérature de cette période présente un rapport inversé entre ces deux types de pratique, l'auteurité multiple apparaissant comme la norme, tandis que la notion même d'auteur individuel s'avère extrêmement tardive. [...] Diverses formes d'écritures collectives constituent l'*habitus* de l'activité créatrice médiévale, de même qu'elles répondent à la conception théorique en vigueur. [...] Seule l'émergence de l'auteur comme figure individualisée permet d'envisager, à la fin de la période, l'écriture collective comme pratique spécifique<sup>32</sup>.

Ainsi, alors que prédomine un rapport à l'art qui fait que « l'œuvre médiévale, quelle qu'elle soit, est toujours appelée à transiter par la voix et n'existe qu'en « performance », où « toute la littérature en langue vulgaire, sans exception, est destinée au chant » et où « l'écrit [ne] semble être là [que] pour pallier les défaillances de la mémoire » sorte d'« aide-mémoire<sup>33</sup> », l'origine précise du texte est rarement déterminée. La diffusion du texte est aussi orale, portée par les trouvères ou les troubadours, tant et si bien qu'il est impossible d'en retrouver une première version autographe.

Toute origine s'efface, la voix s'étouffe dans un contexte composite, neutre, oblique, destructeur des identités personnelles. Pourtant ce texte est dit par quelqu'un, à qui il n'a pas cessé d'appartenir même si la silhouette s'en est effacée. Un déplacement s'est donc produit, dont il faut tenir compte sans en être dupe. L'auteur a disparu : reste le

---

<sup>30</sup> D'un lat. pop. \**scribanem*, acc. de *scriba*, « greffier, scribe » dont la déclinaison a été changée en *scriba*, -*anis*, sur le modèle des noms en o, -onis, v. VÄÄN. 2 § 239 puis 1re moitié XIIe s. *escribein* « copiste, scribe [*stilus scribae*] » (Psautier Cambridge, 44, 1 ds T.-L.) *Trésor de la Langue Française*.

<sup>31</sup> P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, 2000, p. 84.

<sup>32</sup> P. CARTELET, « La notion d'écriture collective dans le Moyen Âge castillan: d'un manque de pertinence à la naissance d'une pratique spécifique », *op. cit.*

<sup>33</sup> M. ZINK, *Introduction à la littérature française du Moyen Age*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 15.

sujet de l'énonciation, une instance locutrice intégrée au texte et indissociable de son fonctionnement. : « ça » parle<sup>34</sup>.

Fixée à l'écrit, qui n'en livre aujourd'hui aux chercheurs qu'une version « mutilée », l'œuvre évolue aussi au fil des transcriptions, transitant, copiée par des moines souvent peu fidèles à la version qu'ils ont à leur disposition. Chaque scripteur *augmente* à son tour l'œuvre : est-ce à dire qu'ils en sont, d'une certaine manière, tous les auteurs ? Nous pourrions émettre l'hypothèse de la nécessité pour l'auteur d'assumer l'*autorité* sur son œuvre, de se porter garant de son texte : l'acte d'écrire en vue d'une publication engagerait pleinement sa responsabilité. L'aspect juridique occuperait donc une place préminente dans la manière dont se définit l'auteur ; il ne nous semble pas anodin que le passage d'une auctorialité collective à individuelle accompagne l'émergence progressive de l'individu, notamment aux yeux de la justice et de la loi, et l'élaboration de règles juridiques visant à le protéger.

L'auteur, à la différence de l'écrivain, ne se résume donc pas à celui qui encode le message, quoique la relation entre l'auteur et son lecteur puisse s'apparenter à une situation discursive. D'autres facteurs entrent en compte, qu'il nous importe d'évaluer. Ainsi l'acte d'écrire engage-t-il des responsabilités subjectives qu'il importe de souligner : l'auteur doit émettre une volonté d'être reconnu comme tel pour pouvoir bénéficier des protections de la loi, et assumer la responsabilité de son texte.

### ***L'auteur est un garant***

Revenons brièvement sur les conditions socio-historiques qui sous-tendent l'apparition de la notion d'auteur. Selon Alain Viala<sup>35</sup>, la professionnalisation de l'écrivain en France, associée à une structuration progressive du champ littéraire, date du XVII<sup>ème</sup> siècle : la fondation de l'Académie en 1635, notamment, favorise l'émergence d'un statut de l'auteur, symbolique et matériel.

Ainsi, l'étymologie du mot *auteur* peut bénéficier d'un autre éclairage. Nous l'avons vu, issu d'*augeo*, « augmenter, accroître », l'*actor* était notamment considéré, chez Cicéron, d'abord comme un garant, celui qui accroît la confiance que l'on peut avoir dans une production littéraire ou artistique, mais aussi comme une « source », voire un « modèle, maître », puis, par

---

<sup>34</sup> P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2000, p. 84.

<sup>35</sup> A. VIALA, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Éditions de Minuit, 1985.

extension « celui qui compose un ouvrage ». Le terme est alors profondément lié à *auctoritas*, « droit de possession, garantie, autorité ». L'auteur est donc considéré comme une figure primordiale qui rassure le destinataire de l'œuvre, la marque apposée sur un ouvrage auquel il est possible de faire confiance, en termes de qualité du contenu<sup>36</sup>. Il en porte donc la responsabilité, et cette responsabilité se traduira dès le XVIII<sup>ème</sup> siècle dans le domaine juridique :

Les textes, les livres, les discours, ont commencé à avoir réellement des auteurs (autres que des personnages mythiques, autres que des grandes figures sacralisées et sacralisantes) dans la mesure où l'auteur pouvait être puni, c'est-à-dire dans la mesure où les discours pouvaient être transgressifs. Le discours, dans notre culture (et dans bien d'autre, sans doute), n'était pas, à l'origine, un produit, une chose, un bien ; c'était essentiellement un acte. [...] Et lorsqu'on a instauré un régime de propriété pour les textes, lorsqu'on a édicté des règles strictes sur les droits d'auteur, sur les rapports auteurs-éditeurs, sur les droits de reproduction, etc. [...] c'est à ce moment-là que la possibilité de transgression qui appartenait à l'acte d'écrire a pris de plus en plus l'allure d'un impératif propre à la littérature<sup>37</sup>.

Plus que le nom, c'est l'individu qui est alors lié à sa production : l'auteur s'engage à ce que sa création ne vienne pas rompre l'ordre instauré par la société, sous peine d'une condamnation. Cette étape est concomitante avec celle qui fait de lui le propriétaire de l'œuvre, et, surtout, le propriétaire d'une œuvre dont il s'engage sur l'unicité et l'originalité :

Auparavant, l'assujettissement des auteurs aux obligations créées par l'appartenance à une clientèle ou par les liens du mécénat allait de pair avec une radicale incommensurabilité de l'œuvre avec les biens économiques. Après la mi-siècle [1750], les choses s'inversent puisque c'est sur l'idéologie du génie créateur et désintéressé, garant de l'originalité de l'œuvre, que se fonde la possible et nécessaire appréciation monétaire des compositions littéraires, rémunérées comme un travail et soumises aux lois du marché<sup>38</sup>.

Or, si l'individu devient responsable de son œuvre, et si sa production devient indissociable de sa personne, parce qu'elle lui offre un moyen de rémunération dont il a le contrôle, notamment par le biais des « droits d'auteur », dans le champ de la littérature, le métier d'écrivain prend une importance inédite. Comme le souligne Edelman<sup>39</sup>, la consécration sociale de ce que l'on nomme « l'écrivain » ne peut en effet pas avoir lieu sans la reconnaissance

---

<sup>36</sup> Le terme « *autorier* » aura ainsi en ancien français le sens de « ratifier » et d'« élever en dignité », F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, 1880-1895.

<sup>37</sup> M. FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » *Bulletin de la société française de philosophie*, 1969, p. 84.

<sup>38</sup> R. CHARTIER, *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, Alinéa, 1992, p. 47.

<sup>39</sup> B. EDELMAN, *Le Sacre de l'auteur*, Seuil, 2004.



juridique de l'auteur ni l'individualisation du sujet. En effet, s'il est possible de voir chez Furetière une dissociation de l'auteur et de l'écrivain, celle-ci n'est posée qu'en terme de rôles dans la conception de l'ouvrage proposé à un public donné.

AUTEUR : Qui crée ou produit quelque chose [...] L'Auteur est celui qui n'a pas pris son ouvrage d'un autre ; c'est celui qui l'a produit, qui l'a mis au jour. [...] Se dit en particulier de ceux qui sont les premiers inventeurs de quelque chose. [...] Se dit aussi de ceux qui sont cause de quelque chose. [...] En fait de Littérature, se dit de tous ceux qui ont mis en lumière quelque livre. Maintenant on ne le dit que de ceux qui en ont fait imprimer.

ESCRIVAIN : Qui écrit [...] Se dit plus particulièrement de celui qui est passé Maître dans l'art d'écrire [...] Se dit aussi de ceux qui ont composé des Livres, des Ouvrages<sup>40</sup>.

La distinction entre les deux termes résiderait uniquement dans l'impression de l'ouvrage final : une fois imprimé, le texte doit être la responsabilité d'un individu, et l'écrivain devient auteur.

Que l'auteur se pose comme garant de sa production : voilà ce qui apparaît comme fondamental aux yeux de la société qui s'attelle progressivement à institutionnaliser puis à sacraliser d'abord la figure de l'auteur puis celle de l'écrivain<sup>41</sup>. Cependant, le nom d'auteur joue souvent à se dissimuler aux yeux de son lecteur : l'assurance que tel individu porte bien la responsabilité d'un texte est laissée au seul domaine de la justice. Le lecteur, lui, peut n'avoir accès qu'au pseudonyme de celui qui dit avoir écrit tel ouvrage : quelle garantie apporte alors un pseudonyme que l'on ne peut rattacher à aucun individu donné ? Comment évaluer les garanties offertes par Alcofribas Nasier sur sa production, alors qu'il n'est autre que ledit « François Rabelais », étant donné qu'« un savant médecin ne pouvait inscrire son nom sur la couverture d'un ouvrage si peu sérieux<sup>42</sup> » comme le rappelle par ailleurs Jacques Boulenger.

Ainsi le statut d'auteur se renforce avec l'apparition d'une donnée juridique et économique fondamentale, le droit d'auteur. Celui-ci, défini par le Code de la propriété intellectuelle comme le « droit de propriété dont le créateur d'une œuvre bénéficie de par sa seule réalisation », donne précisément l'auteur, reconnu comme propriétaire de l'œuvre dont il assume la pleine responsabilité, et rémunéré en tant que tel, comme existant à travers cette œuvre et se définissant

---

<sup>40</sup>A. FURETIÈRE, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes & les Termes de toutes les sciences et des arts...* A. et R. Leers, 1690.

<sup>41</sup>P. BENICHOU, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1780. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Joseph Corti, 1973.

<sup>42</sup>J. BOULENGER, *Introduction à l'édition des Œuvres complètes de Rabelais*, Bibliothèque de la Pléiade, 1941.

par elle. Elle le dote donc d'un statut, d'une assise financière et d'une « fonction<sup>43</sup> », sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Le droit d'auteur, considéré aujourd'hui comme immuable, quoique parfois questionné<sup>44</sup>, est lui-même issu d'une réflexion qui met selon nous en lumière les questions qui accompagnent l'auteur, et notamment son ancrage dans un champ littéraire. Nous pouvons ainsi noter, nous appuyant sur les travaux de Latournerie<sup>45</sup>, que la question des droits d'auteurs n'est ni figée ni monolithique, et qu'elle n'est pas, aujourd'hui, le résultat d'une continuité de pensée. En effet, le droit d'auteur donne, aujourd'hui, immédiatement à voir l'œuvre comme la propriété d'un individu, celui-ci n'en étant pas alors seulement le créateur, le transcritur mais aussi légalement le détenteur. Il est intéressant de noter, à ce sujet, que dans les années 1936, cette vision de l'auteur comme propriétaire attiré d'un ouvrage fut remise en question par Jean Zay, ministre de l'Éducation et des Beaux-Arts, qui plaide pour que l'auteur soit considéré comme un travailleur intellectuel et que l'œuvre soit appréhendée de la même manière que le serait le travail d'un artisan ; son combat rejoint celui d'un Vigny, d'un Renouard ou d'un Proud'hon qui, en 1859<sup>46</sup>, considère l'œuvre comme un patrimoine commun. Cette vision a une portée politique : elle vise à garantir une meilleure protection sociale des auteurs, affaiblis par l'essor des intermédiaires économiques. Cependant, le poids grandissant sous l'Occupation de ceux qui sont chargés de la commercialisation de l'œuvre, les éditeurs littéraires, écarte le débat en faveur d'un maintien du statut d'auteur comme propriétaire de l'œuvre. Bernard Grasset, défendant l'éditeur comme « créateur de valeur », s'oppose à Jean Zay. René Dommange, avocat, éditeur littéraire<sup>47</sup> et homme politique, membre de la « sous-commission juridique de la propriété artistique et culturelle » de la « commission de liaison interprofessionnelle des industries, métiers et commerces d'art et de création » créée par décret le 12 septembre 1943,

---

<sup>43</sup> M. FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*

<sup>44</sup> Et questionnable. Voir notamment sur ce point l'affaire autour du *Boléro* de Ravel, J. SEMSARY et N. WEKSTEIN, « Le Boléro de Ravel. Adaptations, réinterprétations et transformations, 1928-2008 », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, vol. 40, n° 2, IRICE, 2014, p. 31-48.

<sup>45</sup>A. LATOURNERIE, « Petite histoire des batailles du droit d'auteur », *Multitudes*, vol. 5, n° 2, Association Multitudes, 2001, p. 37-62.

<sup>46</sup> Voir P.-J. PROUD'HON, « Qu'est-ce que la propriété ? » pamphlet prononcé lors du Congrès International de Bruxelles en 1859.

<sup>47</sup> Notamment du « Boléro » de Ravel dont la situation en termes de droits d'auteur, complexe, a toujours favorisé l'éditeur.

figure aussi parmi les plus farouches opposants au projet de Jean Zay qu'il présente comme « contraire à la liberté d'expression<sup>48</sup>».

Il nous semble ainsi que la définition de l'auteur comme garant ou comme propriétaire d'une œuvre ne peut être satisfaisante : les lois telles qu'elles s'appliquent aujourd'hui ont été pensées et théorisées autour d'un débat généré par des éditeurs à l'influence alors grandissante, et tendent à favoriser ces derniers. Elles sont de plus profondément ancrées dans une époque qui voit une émergence accrue de la figure de l'auteur comme « personnage public et phénomène social nouveau<sup>49</sup>». Ainsi, comme le rappelle Latournerie :

Au-delà de l'aspect juridique, l'histoire du droit d'auteur est une histoire politique et culturelle, plus particulièrement celle de la relation entre la défense du créateur comme propriétaire et la défense de la culture comme bien commun de l'humanité<sup>50</sup>.

De plus, il suffirait alors de se porter garant d'un texte pour en devenir l'auteur, et on pourrait alors aujourd'hui confondre l'éditeur, qui fait imprimer le texte et se charge de sa diffusion, et l'auteur, qui le lui soumet. En effet, l'éditeur est tout aussi responsable de ce qu'il diffuse que l'auteur qui l'a produit. Il n'est ainsi pas étonnant de voir que la polémique autour du *Devoir de violence* de Yambo Ouologuem se cristallise en 1972 autour des décisions de l'éditeur, le Seuil, qui ne relève pas les similitudes du roman avec d'autres romans, qu'ils aient aussi été édités au Seuil, comme *Le dernier des Justes* d'André Schwarz-Bart ou par d'autres maisons d'édition<sup>51</sup>. L'éditeur se présente donc, tout autant que l'auteur, comme responsable : le texte qu'il fait imprimer est une entreprise originale. Enfin, cette vision philosophique, juridique et politique de l'auteur ne permet pas, à première vue, de concevoir aisément une coauctorialité, en ne s'inscrivant pas dans un champ de pensée préservant les intérêts publics, d'une pluralité d'individus (les lecteurs, citoyens, mais aussi d'éventuels coécrivains : il semble aisé de considérer que deux artisans ont participé à la fabrication d'un même objet, mais moins que deux écrivains puissent être propriétaires, à même hauteur, d'une œuvre), au profit d'intérêts privés, individuels (par exemple, ceux, commerciaux, notamment des éditeurs).

---

<sup>48</sup> Cité par A. LATOURNERIE, « Petite histoire des batailles du droit d'auteur », *op. cit.*, p.15.

<sup>49</sup> *Id.*, p.15.

<sup>50</sup> *Id.*, p.15.

<sup>51</sup> Voir à ce sujet J-P. ORBAN, « Livre culte, livre maudit : Histoire du *Devoir de violence* de Yambo Ouologuem », *Continents manuscrits Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora*, no 10, ITEM, Institut des textes et Manuscrits modernes, 2018.

Plus encore, cette conception de l'auctorialité différencie radicalement l'œuvre d'art d'un objet d'artisanat, en présentant l'une et l'autre comme issus de processus de création radicalement différents. L'auteur, comme l'artiste, ferait figure d'autorité en étant à l'origine du processus de création : il nous faut donc considérer l'*intention* comme critère de définition de l'auctorialité, tout en soulignant qu'elle est peut-être le critère définitoire qui exclut le plus radicalement la possibilité d'envisager la coauctorialité ; et que sa validité peut donc et doit donc, dans une certaine mesure, être partiellement contestée.

### *L'auteur précède la création*

Nous l'avons vu, l'auteur, tel qu'il est juridiquement défini, porte en tant qu'individu la responsabilité de son œuvre. Il fait figure d'autorité sur un texte donné, dont il est le garant dès l'instant où celui-ci est publié. La publication s'accompagne donc de ce que nous pourrions appeler trois déclinaisons de l'auteur : sa personnalité juridique, son individualité créatrice, et son personnage public, *masque* porté pour favoriser la vente de ses œuvres. Il est intéressant de remarquer que ces trois déclinaisons, si elles sont trois facettes d'une même plume, ne disent pas exactement la même chose de l'auctorialité, ni de l'œuvre. Nous avons pu parcourir l'histoire juridique de l'apparition de l'auteur. Il s'agit maintenant d'observer la manière dont est *lu* l'auteur par ceux qui reçoivent son œuvre.

Nous pouvons, dans un premier temps, souligner l'importance qui est accordée, à ce que l'on nomme « l'intention » d'auteur, ou en d'autres termes la volonté de l'auteur lors de la production de l'œuvre (ce qu'il a voulu dire). L'auteur serait alors, en tant que garant de l'œuvre, un garant de son sens et de sa signification, intentionnellement intégrés au sein de l'œuvre. Nombre d'études littéraires, partant alors du principe que l'œuvre s'inscrit dans une volonté de communication d'un message, et qu'elle tisse, somme toutes, une relation discursive de l'auteur au lecteur, mènent ainsi un travail poussé visant à découvrir ce qui, dans l'individu, pouvait éclairer le sens d'un texte. Serait « auteur » celui qui a consciemment élaboré ce qui est écrit, peint, ou dessiné, pour un destinataire donné, sa production reflétant parfaitement un discours conforme avec un message adressé non seulement à ses contemporains mais aussi aux générations qui suivront. L'œuvre reflèterait ainsi parfaitement la pensée de son auteur, et il s'agirait de débusquer cette pensée derrière les mots.

Cette conception de l'auctorialité, quoiqu'elle ne s'y réduise pas, laisse souvent largement la place au « biographisme », soit la confusion de l'auteur avec l'individu qui incarne sa

fonction. La pratique qui vise à présenter l'auteur d'une œuvre de fiction comme figure biographique identifiée et identifiable, porteur d'une œuvre, n'a pas cours en France avant la fin du XIV<sup>ème</sup> siècle voire le début du XVI<sup>ème</sup> siècle. Ronsard, notamment dans *Les Amours* (1552) où il donne à voir au début du recueil un médaillon le représentant, figure au rang des premiers à revendiquer comme sien l'ouvrage et à suggérer une équivalence entre sa vie personnelle et le « je » poétique qui domine dans ses recueils. Ainsi, dès l'instant où il devient possible de fixer une production littéraire ayant vocation à perdurer sans être altérée, ce que permet notamment l'imprimerie, le créateur originel d'une œuvre peut (et doit, dans une certaine mesure) se distinguer de ceux qui participent de sa diffusion. Sainte-Beuve, rendu doublement célèbre par Proust qui formule une série de réserves quant au mode d'analyse du critique<sup>52</sup>, compte au rang de ceux que l'on cite pour avoir défendu une vision qui associait au « moi profond » le « moi social », méconnaissant, ce faisant, les écrivains de son temps. Selon cette théorie, en somme, pour expliquer l'œuvre, il suffit de se fier à la biographie de son auteur, qui donnerait des indices ou permettrait une compréhension totale de l'intention claire et lucide dont l'œuvre serait la manifestation. Il s'agit donc, dans l'usage simpliste que l'on peut faire de l'intention, de ne recourir qu'à la biographie pour expliquer d'une part la visée de l'œuvre, et d'autre part le sens de cette œuvre, en niant la complexité d'une œuvre détentrice d'un panel de significations. Ce faisant, le critique écarte, du moins partiellement, la possibilité de penser la coauctorialité : si l'auctorialité se résume à l'intention originelle et totalisante d'un individu (chaque phrase, chaque mot, étant aussi soigneusement pensé que le dessein originel par un individu donné) alors il s'agira toujours de chercher dans le texte coécrit les traces d'un auteur plutôt qu'un autre, en supposant que l'intention ne peut être que singulière. Cette approche reviendrait à chercher celui des co-auteurs qui aurait formellement, personnellement et individuellement exprimé ou donné à voir une intention, l'unique auteur possible de la création.

À l'inverse, il importe de soulever les critiques émises par les formalistes et les *New Critics* qui prétendent quant à eux pouvoir substituer le langage à l'auteur, individu « bourgeois, incarnation quintessentielle de l'idéologie capitaliste<sup>53</sup>», et se refusent donc à considérer l'intention. Nous nous proposons, pour notre part, d'ancrer le sens dans une intention originelle : il se présente alors comme un garde-fou contre les interprétations et analyses erronées de l'œuvre. Nous pouvons alors rejoindre l'analyse de Compagnon, qui, comparant la

---

<sup>52</sup> M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*

<sup>53</sup> A. COMPAGNON, *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2007, p. 55.

création avec le tennis, « sport où le détail des mouvements est imprévisible, mais où l'intention principale n'en est pas moins ferme<sup>54</sup>», affirme que « l'intention d'auteur ne se réduit [...] pas à un projet ni à une préméditation intégralement consciente<sup>55</sup>». Ainsi, si on garde la question de l'intention comme outil d'analyse de l'auctorialité, il est nécessaire d'en souligner la complexité théorique, pour qu'elle puisse épouser la pratique de la création collaborative, pan important de la création, comme nous avons pu le souligner plus haut.

L'intention ne se limite pas à ce qu'un auteur s'est proposé d'écrire – par exemple à une déclaration d'intention -, non plus qu'aux motivations qui ont pu l'inciter à écrire, comme le désir d'acquérir de la gloire, ou l'envie de gagner de l'argent, ni enfin à la cohérence textuelle d'une œuvre. L'intention, dans une succession de mots écrits par un auteur, c'est ce qu'il voulait dire par les mots utilisés. L'intention de l'auteur qui a écrit un œuvre est logiquement équivalente à ce qu'il voulait dire par les énoncés qui constituent le texte. Et son projet, ses motivations, la cohérence du texte pour une interprétation donnée, ce sont après tout des indices de cette intention<sup>56</sup>.

Il nous semble donc possible, sinon nécessaire, de ne pas confondre l'intention d'auteur comme critère de l'interprétation avec la préméditation, et, avec elle, les excès de la critique biographique, dans lesquels se fourvoient bien souvent non seulement ceux qui tentent d'approcher la coauctorialité, et plus spécifiquement les critiques de l'œuvre schwarz-bartienne.

L'auteur peut être multiple. Il est en effet celui qui donne un sens à l'œuvre ; non pas celui qui en a le dessein, mais celui qui se porte garant du sens qui lui est intenté. En cela, l'auteur est garant du sens (ce qu'il veut dire au moment où il énonce) et de la signification (ce que le texte signifie dans son contexte d'écriture) originels, là où le lecteur est responsable du sens et de la signification ultérieurs, qui peuvent varier selon les époques, les lectures. L'un et l'autre doivent donc, selon nous, être pris en compte lors de l'analyse littéraire, et ce d'autant plus que l'un et l'autre construisent l'œuvre. Il nous semble ainsi important de souligner le rôle que joue l'auteur pour le lecteur. De sa « fonction » au simple nom qui figure sur la couverture, l'auteur est fondamental dans la relation qui se noue par le biais de l'œuvre : celle-ci ne peut tout à fait s'apparenter à une relation discursive, comme nous l'avons vu précédemment ; elle répond à ses propres codes, dont l'analyse nous apparaît fondamentale, en ce qu'elle nous semble révélatrice de l'ambiguïté que tisse le lecteur lorsqu'il est en prise avec une auctorialité

---

<sup>54</sup> A. COMPAGNON, *Id.*, p. 105.

<sup>55</sup> A. COMPAGNON, *Id.*, p. 105.

<sup>56</sup> A. COMPAGNON, *Id.* p. 106.

multiple. Il s'agit ici de délimiter les contours théoriques pour la suite de notre réflexion qui envisage la coauctorialité schwarz-bartienne comme la création d'une clé herméneutique atypique par la création d'un auteur nommé « Simone et André Schwarz-Bart », ne pouvant se confondre ni avec l'autrice Simone Schwarz-Bart ni l'auteur André Schwarz-Bart, ni avec l'individu biographique Simone Swarczbart ni l'individu André Swarczbart<sup>57</sup>.

## 1.2. L'auteur et son style

L'une des manières d'appréhender l'auteur comme entité singulière et unique est généralement son style, c'est-à-dire les choix grammaticaux et lexicaux uniques qu'il opère lorsqu'il compose son œuvre. En effet, lorsque ce qu'on appelle « le style » se révèle un incontournable du message éditorial et médiatique, alors il semble nécessaire de distinguer le style d'un auteur de celui d'un autre auteur. Chaque auteur devrait donc être doté d'une manière unique, singulière, étonnante et surprenante d'écrire, qui le différencie des autres. Le style, composé d'idiotismes langagiers, est la marque de l'individualité d'un auteur ; et par là, une marque possible de l'auctorialité.

Nous pourrions ainsi avancer qu'il existe un style propre à André Schwarz-Bart et un style propre à Simone Schwarz-Bart, et qu'il serait aisé de les distinguer en relevant des caractéristiques thématiques, linguistiques et narratives précises, propres à chacun d'eux. Ainsi Lambert-Félix Prudent souligne la particularité de l'interaction entre créole et français qui parcourt la langue d'écriture de *Pluie et vent sur Télumée Miracle*<sup>58</sup>, analyse qui sera aussi celle

---

<sup>57</sup> Nous choisissons à dessein de mentionner ici les noms d'identité des auteurs, tels qu'ils apparaissent dans les registres administratifs, pour les distinguer des pseudonymes, choisis en concertation avec leurs éditeurs, qu'ils utilisent pour signer leurs romans.

<sup>58</sup> L.-F. PRUDENT, « Diglossie et interlecte », *Langages*, n° 61, Armand Colin, 1981, p. 13-38.

de Jean Bernabé<sup>59</sup>, puis de Raphaël Confiant<sup>60</sup>, de Massoni da Rocha<sup>61</sup> ou d'Anaïs Stampfli<sup>62</sup>. De même, un certain usage de l'ironie<sup>63</sup> semble se détacher comme un marqueur de l'écriture d'André Schwarz-Bart, teintée de contes et légendes yiddish habilement remarquées par Elie Duprey<sup>64</sup> ou encore Roze-Fleur Kuhn<sup>65</sup>.

Par conséquent, il semblerait que si on dispose d'œuvres écrites par les individus hors de la collaboration, ou plutôt faudrait-il dire, signées d'un seul nom, nous serions capables de repérer ce qui relèverait de l'écriture de l'un ou de l'autre. Les œuvres qui ne seraient pas cosignées peuvent alors être parcourues de manière à y puiser des indicateurs fiables qu'il serait possible de retrouver dans les œuvres cosignées : pour André Schwarz-Bart, *Le dernier des Justes*, ou *La mulâtresse Solitude* ; pour Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, *Ti Jean L'horizon*, ou *Ton beau capitaine*. Cependant, il semble que ce qui ressort de la majorité des études portant sur la collaboration en général, c'est qu'il y aurait confusion entre les styles d'écriture des écrivains collaborant<sup>66</sup>, voire création d'un nouveau style<sup>67</sup>, que l'on ne retrouverait ni chez l'un ni chez l'autre auteur, et qui serait donc le propre d'un « troisième auteur » (entendons par là une entité évolutive, modelée par des choix stylistiques communs aux collaborateurs). Nous tenterons donc d'explorer une nouvelle clé de lecture, fournie notamment par l'approche génétique de la notion de style d'une chercheuse telle Herschberg-

---

<sup>59</sup> J. BERNABÉ, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwartz-Bart: Contribution à l'étude de la diglossie littéraire créole-français », *Présence Africaine*, n° 121/122, 1982, p. 166-179.

<sup>60</sup> R. CONFIAANT, « Traduire la littérature en situation de diglossie », *Palimpsestes*, n° 12, 1<sup>er</sup> septembre 2000, p. 49-59.

<sup>61</sup> V. MASSONI DA ROCHA, « Des enjeux linguistiques dans les trames littéraires : la célébration de l'oralité et de l'identité créole chez Simone Schwarz-Bart », *Cadernos de Letras da Universidade Federal Fluminense*, vol. 26, n° 53, 16 janvier 2017.

<sup>62</sup> A. STAMPFLI, « Écrire en « Simone Schwarz-Bart » et en « Maryse Condé » : Les deux grandes dames des lettres guadeloupéennes face au Manifeste de la Créolité », *Les Cahiers du GRELCEF, Les écrits contemporains de femmes de l'Océan Indien et des Caraïbes*, n° 3, 2012, p. 16.

<sup>63</sup> K. GYSSELS, « André Schwarz-Bart », *Pardes*, N° 44, n° 1, In Press, 2008, p. 149-173.

<sup>64</sup> É. DUPREY, « Légitimité et absurdité dans l'œuvre d'André Schwarz-Bart », *Les Temps Modernes*, n° 668, n° 2, Gallimard, 2012, p. 202-207.

<sup>65</sup> R.-F. KUHN, *Les métamorphoses romanesques de la mémoire juive : entre imitation et subversion : Dans les forêts de Pologne de Joseph Opatoshu, Satan à Goray d'Isaac Bashevis Singer, Le Dernier des Justes d'André Schwarz-Bart, Voir ci-dessous : Amour de David Grossman*, Thèse de doctorat, Paris 3, 2013.

<sup>66</sup> O.-S. 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) », <https://www.archipelies.org:443>, CRILLASH (Centre de recherches interdisciplinaires en lettres, langues, arts et sciences humaines)/Presses de l'Université des Antilles, 15 décembre 2020 (en ligne ; consulté le 16 décembre 2020).

<sup>67</sup> C. FERRERO, *L'œuvre en collaboration d'Adolfo Bioy Casares et de Jorge Luis Borges la littérature plurielle en question*, op. cit..



Pierrot : celle-ci suggère que le style, loin d'être immuable, est nécessairement en constante évolution. Les manuscrits, chargés de ratures et de réécritures, montrent cette évolution progressive : les auteurs tendent vers un idéal d'écriture forgé par quantité de facteurs extérieurs (conseils, sources d'inspiration), par des doutes et des questionnements. La génétique voit ainsi le texte imprimé comme un état du texte, plus abouti que les autres, mais non comme son état définitif. Il nous semble alors judicieux d'utiliser cette clé de lecture pour aborder et analyser l'écriture en collaboration. En effet, nous pouvons considérer que toute œuvre cosignée donne à voir le style des deux auteurs à un moment donné de leur création commune ou singulière. Les choix thématiques et linguistiques sont radicalement *autres* en ce qu'ils sont le fruit d'une réflexion conjointe et non plus simplement de conseils ou suggestions extérieures. Ils n'en sont pas moins momentanés, amenés de nouveau à évoluer avec le temps.

### *Le style comme agent discriminant*

Comme le rappelle Compagnon, s'il est indéniable que « le style existe bel et bien<sup>68</sup> », il importe d'en définir précisément les enjeux : comme l'« auteur », le « style » est inscrit dans une évolution historique qui complexifie ses acceptions. Comme l'« auteur », le « style » peut ainsi apparaître de premier abord comme le critère par excellence qui permettrait d'évacuer les difficultés liées à l'étude de la coauctorialité : deux auteurs cosignant une œuvre feraient parfaitement cohabiter leurs deux styles d'écriture, et ceux-ci pourraient être parfaitement cernés ; il serait donc aisé de déterminer la part de chacun, par exemple en exploitant les outils mis en place par la « distance intertextuelle<sup>69</sup> ». Or, l'expérience souligne la difficulté, sinon l'impossibilité d'une telle démarche, tout autant que celle de l'approche inverse qui supposerait que, le style n'existant pas, il n'est pas à prendre compte dans une étude de la coauctorialité. Nous nous proposons donc ici d'appréhender la richesse tant historique que théorique de la notion de « style » pour comprendre son adéquation lorsque l'on veut aborder la coauctorialité.

On a beau décréter la mort de l'auteur, dénoncer l'illusion référentielle, s'en prendre à l'illusion affective, ou assimiler les écarts stylistiques à des différences sémantiques, l'auteur, la référence, le lecteur, le style survivent dans l'opinion et regagnent le grand jour dès que les censeurs relâchent leur vigilance, un peu comme ces microbes qu'on

---

<sup>68</sup> A. COMPAGNON, *Le démon de la théorie*, op. cit. p. 230.

<sup>69</sup> C. LABBE et D. LABBE, « La distance intertextuelle », *Corpus*, n° 2, Bases, corpus et langage - UMR 6039, 15 décembre 2003 (DOI : 10.4000/corpus.31, consulté le 7 avril 2021).

avait cru éradiquer une fois pour toutes et qui se rappellent maintenant à notre bon souvenir. On n'élimine pas le style par un *fiat*<sup>70</sup>.

Compagnon souligne ici qu'il ne suffit pas de décider de faire l'économie du style pour s'en débarrasser. Celui-ci, intégré aux études littéraires à partir du champ des études d'histoire de l'art, révèle son utilité : dès lors que l'œuvre acquiert une valeur marchande, se pose le problème de son attribution et de son authenticité. Pouvoir l'attribuer à une école picturale ou à un artiste, de source sûre, en se basant sur des traces que nul copiste n'aurait pu reproduire à l'identique, c'est détenir les clefs de valeur de cette œuvre. Pourtant, le définissant à la fois comme une « norme<sup>71</sup> », appréhendée par la rhétorique, un « ornement [...] formel défini par l'écart par rapport à l'usage neutre ou normal du langage », un « genre ou un type<sup>72</sup> », un « symptôme<sup>73</sup> », et enfin une « culture<sup>74</sup> », Compagnon précise que :

la difficulté apparaît immédiatement : le style désigne une constante aussi bien chez un individu que dans une civilisation. [...] La vulnérabilité de la notion aux offensives des linguistes saute immédiatement aux yeux dans cette immense généralisation. Ainsi le style, au sens le plus vaste, est un ensemble de traits formels repérables, et en même temps le symptôme d'une personnalité (individu, groupe, période)<sup>75</sup>.

Le style se fait donc tout à la fois « valeur dominante et principe d'unité », et, dès la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle, et plus encore du XIX<sup>ème</sup> avec des auteurs comme Flaubert ou Proust, une marque d'individuation de l'artiste<sup>76</sup> :

Le style a deux versants : il est *objectif* comme code d'expression, et *subjectif* comme reflet d'une singularité. Foncièrement équivoque, le mot désigne à la fois la diversité infinie des individus et la classification régulière des espèces. Suivant la conception, héritière du romantisme, le style est associé au *génie* bien plus qu'au *genre*, et il devient l'objet culte, comme chez Flaubert, obsédé par le travail du style. « Le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision » écrira Proust lors de la révélation esthétique du style du *Temps retrouvé* (Proust, 1989, p. 474), concluant ainsi la transition vers une définition du style comme vision singulière, marque du sujet dans le discours<sup>77</sup>.

---

<sup>70</sup> A. COMPAGNON, *Le démon de la théorie*, op. cit. p. 196.

<sup>71</sup> *Id.* p. 198.

<sup>72</sup> *Id.* p. 199.

<sup>73</sup> *Id.* p. 201.

<sup>74</sup> *Id.* p. 203.

<sup>75</sup> *Id.* p. 204.

<sup>76</sup> La Mothe Le Vayer, Dumarsais, d'Alembert.

<sup>77</sup> A. COMPAGNON, *Le démon de la théorie*, op. cit. p. 201.

C'est donc par ses idiotismes que l'écrivain affirme à la fois sa singularité et donne à voir, parce qu'il les transcende, les codes qui dominent son époque. La « cohérence » est néanmoins revendiquée par Saint-Augustin, le style étant ce qui unifierait toute l'œuvre d'un écrivain ou d'un artiste. Ainsi, Proust célèbre Flaubert pour avoir été

un homme qui par l'usage entièrement nouveau et personnel qu'il a fait du passé défini, du passé indéfini, du participe présent, de certains pronoms et de certaines prépositions, a renouvelé presque autant notre vision des choses que Kant, avec ses Catégories, les théories de la Connaissance et de la Réalité du monde extérieur<sup>78</sup>.

L'étude et l'analyse d'un style d'écriture a donc deux enjeux : le premier, qui est de tenter de déterminer, scientifiquement, c'est-à-dire en s'appuyant, méthodiquement, sur des données fiables fournies par un ensemble textuel, ce qui fonde la littéarité d'un texte, c'est-à-dire ce qui justifie qu'il soit défini comme une œuvre littéraire. La seconde c'est de savoir, toujours à l'aide d'outils théoriques et de méthodes, ce qui fait qu'un texte, au-delà de sa littéarité, porte la marque d'un écrivain donné comme fondamentalement distinct des autres.

Le code en tant que tel ne suffit cependant pas à définir le style, qui appartient au message ; il faut encore considérer l'usage qui est fait du code. Le système singulier ne comporte donc pas seulement un choix entre les codes disponibles (dans l'exemple du cinéma, code de l'analogie iconique, des mouvements de la caméra, de la ponctuation), donc des refus et aussi des inventions, mais surtout une manière personnelle d'user des codes. Ce qui est systématique ici, c'est la marque d'une subjectivité dans le geste créateur : ce n'est pas le pinceau, c'est la touche ; ce n'est pas la langue, c'est l'accent. Nous revenons à l'analyse de Barthes : dans le travail qui met le code en œuvre s'insinue et se révèle un être au monde singulier, une vision du monde qui est aussi bien un fantasme. Dès lors le style n'a une fonction individuante que parce qu'un individu le crée<sup>79</sup>.

Ainsi, s'il apparaît que les écrivains, comme les peintres, ont un « style » qui leur est propre, il importe de pouvoir déterminer avec précision quelles en sont les caractéristiques. L'approche

---

<sup>78</sup> M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, op. cit..

<sup>79</sup> M. DUFRENNE, « Style », *Encyclopædia Universalis*, s. d. (en ligne ; consulté le 7 avril 2021).

de Molinié et Cahné<sup>80</sup>, approfondit celle d'après-guerre de Léo Spitzer<sup>81</sup> et celle d'Auerbach<sup>82</sup> en mêlant aux apports du structuralisme sur la linguistique une dimension sémiotique, c'est-à-dire prenant en compte tous les signes, linguistiques notamment, qui se répètent au sein de l'ensemble de l'œuvre d'un auteur donné.

Or, qu'en est-il lorsqu'il s'agit d'analyser des textes coécrits ? Si chaque auteur a un style qui lui est propre et qui peut être analysé, alors ce style peut-il apparaître, ou du moins se laisser deviner par un connaisseur ou un stylisticien, dans l'œuvre coécrite ? La question mérite d'être posée, d'autant plus qu'elle va de pair avec l'objection suivante : n'y aurait-il pas un risque, pour le chercheur, de mener une étude en connaissance de cause, d'emblée biaisée par le nom apposé sur la couverture de l'ouvrage ? En d'autres termes, ne serait-il pas fondamentalement influencé par la signature du roman, enclin à chercher les marques de l'écriture de Molière, ou de Corneille, dans un texte qui porte ce nom d'auteur ?

Pour répondre à cette question, peut-être pouvons-nous nous tourner vers les Humanités numériques, qui, dans une approche stylométrique (c'est-à-dire qui quantifie précisément des unités données dans un texte – formes lexicales, catégories grammaticales, ponctuation...) semblent offrir des outils pertinents. En effet, au sein de celles-ci se déploie notamment l'approche quantitative de la textométrie, dérivée de la « lexicométrie » ébauchée dans les années 1980, qui propose, à l'aide de logiciels étudiés à cet effet (Lexico3, DTM, Hyperbase, Iramuteq, TXM, Coocs, Tropes, etc.) et d'une approche méthodologique adaptée<sup>83</sup>, de parcourir des corpus de textes pour relever les occurrences lexicales significatives. Comme le rappelle Pincemin :

---

<sup>80</sup> G. MOLINIE et P. A. CAHNE, *Qu'est-ce que le style? Actes du colloque international*, Paris, Presses Universitaires de France-PUF, 1994.

<sup>81</sup> « Spitzer a développé, avant et après la Seconde Guerre mondiale, une stylistique fondée sur la recherche de la caractéristique inhérente au style d'un écrivain. Cette caractéristique est mise à jour au prix d'un va-et-vient incessant entre une impression générale *a priori*, d'ordre esthétique-formel, l'intuition d'un déclic langagier générateur de cette impression, et la vérification systématique réitérée, par relectures, d'un rapport d'exhaustivité mutuelle entre la production du sentiment impressif et son déclenchement dans les traits repérés de la facture formelle. » G. MOLINIE, « Stylistique », *Encyclopædia Universalis*, s. d. (en ligne ; consulté le 7 avril 2021).

<sup>82</sup> E. AUERBACH « scrute l'organisation des procédés formels d'expression et évalue leur représentativité par rapport à l'esthétique générale et aux contours d'une histoire de la sensibilité et de l'idéologie. » *Id.*

<sup>83</sup> É. RIZKALLAH, « L'analyse textuelle des discours assistée par ordinateur et les logiciels textométriques : réflexions critiques et prospectives à partir d'une modélisation des procédés analytiques fondamentaux », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 54, 24 juillet 2014, p. 141-160.

L'approche se caractérise principalement par l'articulation de traitements quantitatifs, simples décomptes de fréquences ou modèles statistiques adaptés, et de traitements qualitatifs, avec différents outils de navigation pour la lecture méthodique des contextes d'emploi, dite « retour au texte ». Les fonctionnalités centrales sont le calcul de concordances (pour une consultation systématique des contextes d'un motif linguistique et la mise en évidence de régularités de constructions), le calcul de spécificités (pour évaluer les variations quantitatives d'emploi entre les différentes sous-parties d'un corpus), et l'analyse factorielle des correspondances (pour obtenir une visualisation globale et synthétique des principales dimensions de contraste qui structurent le corpus) (Lebart & Salem 1994, Lebart et al. 2019)<sup>84</sup>.

Bien entendu, cette approche empirique du texte comme objet ne se suffit pas à elle-même, et n'enlève rien à la nature essentielle du chercheur : « l'analyse ne se fait pas toute seule (il n'y a pas automatisation de l'analyse), et le calcul n'économise pas la lecture des textes (il faut bien connaître son corpus et souvent reconsulter les contextes d'emploi pour comprendre les résultats des calculs et éviter les erreurs d'interprétation)<sup>85</sup>. » Néanmoins, elle invite à une manière de penser le texte, secondée par un outil mathématique.

### *La distance intertextuelle au service de l'auctorialité*

Cette manière de penser le texte est poussée d'un cran supplémentaire par la méthode de la « distance intertextuelle<sup>86</sup>», approfondie par Cyril Labbé et Dominique Labbé. Il s'agit d'une méthode de calcul qui permet de mesurer l'écart existant entre les vocables de deux textes et pourrait être efficace pour mesurer le degré d'attribution d'un texte à un auteur. Ainsi, les chercheurs se livrent à une série d'expériences, d'abord sur cinquante textes anonymisés, c'est-à-dire dont la connaissance de la signature aurait pu risquer d'influer sur l'interprétation des résultats :

L'une de ces expériences a été réalisée grâce à un corpus constitué et fourni par É. Brunet et sur lequel, dans un premier temps, nous avons travaillé « en aveugle » : É. Brunet nous a envoyé 50 textes anonymés – de tailles comprises entre 8 100 et 9 200 mots –, à charge pour nous d'identifier ceux tirés d'un même livre ou écrits par un même auteur dans des ouvrages différents. En fait, il y avait 11 auteurs différents, avec chacun 2 livres et deux extraits par livres. Enfin, É. Brunet avait placé 6 chimères créées en collant des passages extraits dans chacun des textes. Nous allons maintenant utiliser ces textes («

---

<sup>84</sup> B. PINCEMIN, « La textométrie en question », *Le Français Moderne - Revue de linguistique Française*, vol. 88, n° 1, mars 2020, p. 26-43.

<sup>85</sup> *Id.*

<sup>86</sup> C. LABBE et D. LABBE, « La distance intertextuelle », *op. cit.*

corpus Brunet » dans la suite de cet article) pour mesurer dans quelles limites s'inscrivent ces réussites et quel degré de confiance accorder aux résultats<sup>87</sup>.

Labbé et Labbé calculent un indice de similarité, placé sur une échelle de 0 à 1 et basé sur le nombre d'occurrence de vocables : plus cet indice est proche de 1, plus les textes sont identiques et donc seraient susceptibles d'avoir été rédigés par un même auteur ; plus cet indice est proche de 0, plus les textes seraient susceptibles d'avoir été rédigés par deux auteurs distincts. Labbé et Labbé appliquent, en 2010, la méthode de la distance intertextuelle, à l'étude de deux corpus, celui de Molière et de Corneille<sup>88</sup> : leurs résultats démontrent une forte parenté entre les pièces des deux auteurs, notamment *Dom Garcie* signé de Molière et pourtant étonnamment similaire aux pièces de Corneille et une proximité notable entre les deux *Menteurs* de Corneille et toutes les pièces en vers de Molière, permettant selon eux d'avancer que Corneille aurait fortement contribué à rédiger (sinon écrit) les pièces signées par, et attribuées à Molière.

Aussi séduisante qu'elle paraisse, cette méthode présente cependant des limites que les auteurs de l'étude ne manquent pas de souligner. D'abord, la question de l'influence qu'aurait pu avoir Corneille, figure majeure et reconnue du monde théâtral du XVII<sup>ème</sup> siècle sur le jeune Molière :

Naturellement, on peut aussi voir dans ces résultats la preuve de l'influence considérable de P. Corneille sur le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle et considérer que Molière a repris le projet d'une vaste satire des mœurs de son époque, projet que Corneille avait semblé abandonner après l'échec du deuxième *Menteur*... On peut ajouter que Molière mettait en scène et jouait régulièrement les pièces de Corneille, ce qui a pu contribuer à son « imprégnation » et le conduire à écrire « comme » son auteur préféré dont il connaissait par cœur des milliers de vers. Des études plus approfondies seront nécessaires pour répondre en détail à ces objections à notre calcul<sup>89</sup>.

On ne peut ainsi pas exclure qu'il y ait eu, chez Molière, une volonté d'imiter Corneille, qui se traduise par une forme de similitude entre les corpus. De la même manière, il faudrait prendre en compte, dans l'étude des occurrences relevées, un certain usage des vocables au XVII<sup>e</sup> siècle : nous l'avons vu, le style peut aussi être compris comme ce qui caractérise une époque. Ainsi, Jean-Pierre Seguin propose une approche des changements notables autour d'une

---

<sup>87</sup> *Id.*

<sup>88</sup> C. LABBE et D. LABBE, « Inter-Textual Distance and Authorship Attribution Corneille and Molière », *Journal of Quantitative Linguistics*, vol. 8, n° 3, 2000, p. 213-231.

<sup>89</sup> *Id.*

« stylistique de la phrase » au XVIII<sup>ème</sup> siècle<sup>90</sup> à la suite du numéro de la revue *Littératures classiques* dirigé par Molinié, qui s'arrête sur les enjeux esthétiques de la notion de style au XVII<sup>ème</sup> siècle<sup>91</sup>, soulignant des caractéristiques stylistiques propres à un siècle qui exalte, par exemple, le genre dialogique. Plus généralement, on peut remarquer que le théâtre du XVII<sup>ème</sup> siècle, dit « théâtre classique » était rigoureusement codifié, complexifiant une étude mécanique du texte. On peut enfin ajouter que la méthode de la « distance intertextuelle », très fructueuse lorsqu'il s'agit de démontrer un acte de plagiat ou d'amorcer une recherche documentaire<sup>92</sup>, n'est pas utilisée ici sur des corpus exactement identiques, et doit donc composer avec une série d'imprécisions. Ainsi la thèse de Labbé et Labbé a suscité une vaste polémique, et nombreux sont les chercheurs ayant démontré qu'en ajustant certaines valeurs, les résultats pouvaient se révéler singulièrement différents : l'analyse de Cafiero, et de Camps rappelle la teneur de ces débats. Pour leur part, choisissant notamment d'exclure les signes de ponctuation de leur analyse, ils invalident les études qui les ont précédés, et replacent Molière comme le potentiel unique écrivain des pièces signées de son nom :

Our analysis disproves both theories and concludes that neither P. Corneille nor T. Corneille (and incidentally, nor any of the major authors tested here) could have written the plays signed under the name Molière. Without definitely proving that Molière's works are his own—which only historical evidence could do—disproving these alternative theories strongly substantiates the idea that Molière indeed wrote the masterpieces signed under his name<sup>93</sup>.

L'analyse textuelle par la méthode de la distance intertextuelle invalide donc fermement l'hypothèse selon laquelle Corneille aurait écrit les pièces signées du nom de Molière. S'il est impossible de garantir que les œuvres de Molière sont bien les siennes, tant il faudrait prendre en compte une multiplicité de facteurs et d'inconnues à ce jour, tout porte à croire que sa signature acte bien sa paternité du texte. Une question se pose alors : comment traiter, avec de

---

<sup>90</sup> J.-P. SEGUIN, « Éléments pour une stylistique de la phrase dans la langue littéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle », *L'information grammaticale*, vol. 82, n° 1, 1999, p. 5-15.

<sup>91</sup> G. MOLINIE (éd.), *Le style au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1996.

<sup>92</sup> Elle est ainsi semblable à celle qu'utilisent les moteurs de recherche (Google, Qwant, Ecosia...), mais aussi les logiciels anti-plagiat (Scribbr, Quetext...).

<sup>93</sup> « Notre analyse réfute les deux théories et conclut que ni P. Corneille ni T. Corneille (et accessoirement, aucun des auteurs majeurs testés ici) n'ont pu écrire les pièces signées sous le nom de Molière. Sans prouver définitivement que les œuvres de Molière sont les siennes - ce que seules des preuves historiques pourraient faire - la réfutation de ces théories alternatives étaye fortement l'idée que Molière est bien l'auteur des chefs-d'œuvre signés de son nom. » F. CAFIERO et J.-B. CAMPS, « Why Molière most likely did write his plays », *Science Advances*, vol. 5, n° 11, American Association for the Advancement of Science, 1<sup>er</sup> novembre 2019 (DOI : 10.1126/sciadv.aax5489 consulté le 9 avril 2021), traduit par nos soins.

tels outils, des phénomènes d'intertextualité, qui sont eux aussi à la base de la littérarité d'un texte ?

Plus encore, l'usage de ces outils repose sur le présupposé que nous nous sommes appliqués, plus haut, à questionner, celui de l'auteur comme agent unique et indivisible de la création. Si nous nous détachons de ce présupposé, en avançant la part importante de collaboration qu'il a dans toute œuvre d'art, alors les similitudes que l'on pourrait relever entre Molière et Corneille peuvent apparaître non comme les marques d'un auteur qui se voile sous un autre nom, mais plutôt comme celles d'une collaboration, peut-être ancrée dans une relation de maître à élève (image que nous empruntons à l'histoire de l'art) entre les deux auteurs dramatiques. Ainsi certaines études stylométriques, à rebours du mythe de l'auteur, dévoilent en creux la richesse de collaborations, comme celle entre Shakespeare et John Fletcher<sup>94</sup>.

Contrairement, donc à ce que nous aurions pu penser au premier abord, une étude stylométrique ne nous semble pas tout à fait convaincante : ses résultats semblent démontrer qu'une quantité non négligeable de facteurs peuvent influencer la lecture de ce que nous appelons un « style » d'auteur, obligeant à distinguer ce qui relève d'un « style » d'auteur, écart par rapport à une norme donnée, et un « style » d'époque, que serait cette norme donnée. Ainsi, comme le rappelle Vaudrey-Luigi, à la suite de Philippe et Bordas, « la notion couramment employée de style d'auteur n'a donc de sens que replacée dans une histoire des discours littéraires<sup>95</sup> ». Compagnon, à son tour, souligne que le « style » d'une époque n'existe que par rapport aux écarts qu'il s'autorise avec la norme.

De même que seule la parole *existe* en linguistique, on peut dire que seuls les styles individuels *existent* en stylistique. Aussi les généralités, comme les langues ou les genres, doivent-elles être conçues comme des agrégats momentanés, des standards qui naissent de la transaction et non comme des normes ou des étalons qui pourraient lui préexister. La langue n'a pas d'existence réelle ; la parole et le style, l'écart et la variation sont les seules réalités en matière de langage. Ce qu'on appelle un invariant, une norme, un code, voire un universel, ce n'est jamais qu'une stase provisoire et révisable<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> Voir à ce propos M. P. JACKSON, « Collaboration : Style and Significance in The Two Noble Kinsmen », dans A. F. Kinney (éd.), *The Oxford Handbook of Shakespeare*, Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Oxford University Press, 2012 ; R. A. J. MATTHEWS et T. V. N. MERRIAM, « Neural Computation in Stylometry I: An Application to the Works of Shakespeare and Fletcher », *Literary and Linguistic Computing*, vol. 8, n° 4, 1<sup>er</sup> janvier 1993, p. 203-209 ; S. PALFREY et T. STERN, *Shakespeare in Parts*, Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Oxford University Press, 2007.

<sup>95</sup> S. VAUDREY-LUIGI, « De la signature stylistique à la reconnaissance d'un style d'auteur », *Le français aujourd'hui*, n° 175, n° 4, Armand Colin, 2011, p. 37-46.

<sup>96</sup> A. COMPAGNON, *Le démon de la théorie*, op. cit. p. 229.



Si on part de ce principe, le travail de la stylométrie serait infini. Car il s'agirait de démontrer, à travers un panel de textes donné, ancrés dans un moment donné, l'indicible contre lequel ils se positionnent (en supposant que ce soit le même) et pourtant dans lequel se nichent leurs similitudes. Il nous semble que l'objectif de la méthode, à savoir authentifier un texte, biaise immédiatement l'approche : il s'agit d'attribuer un texte à un auteur unique, en supposant que celui-ci écrit toujours invariablement de la même manière, avec les mêmes poncifs et les mêmes exigences, détaché, en somme, du monde.

L'approche génétique du style nous semble en revanche peut-être la plus adaptée pour considérer l'auctorialité : étude d'un processus de création, plus que d'un état fini du texte, elle considère le style comme mouvant, sans cesse amené à évoluer. Les manuscrits, ateliers de l'artiste, montrent ainsi le style comme le résultat d'un travail, d'une réflexion, et non comme une donnée figée, irrémédiablement attachée à un individu créateur.

### *Approche génétique du style d'auteur*

La génétique s'attache à l'étude des états du texte, au processus de création plutôt qu'au produit fini qu'est l'œuvre. Elle prend pour matériau d'étude les manuscrits et brouillons, afin d'observer la manière dont se construit l'œuvre, et dont évoluent les phrases qui la composent. Dans cette optique, elle est toujours en prise avec un état mouvant du texte, résultat de changements, amené à changer de nouveau, inscrit, donc, dans une temporalité. La génétique prend donc en compte le caractère hétérogène de la création. Le style est alors envisagé comme un dialogue, plus que comme une caractéristique propre à un auteur inspiré, au style dicté par un talent inné. Herschberg Pierrot, dans une perspective génétique, caractérise donc le style comme « un ensemble complexe de processus, une activité de transformation et de singularisation de l'œuvre<sup>97</sup> », et souligne que :

Le domaine des manuscrits de travail des écrivains ouvre des perspectives neuves pour l'approche du style. Alors que le style est souvent présenté comme une catégorie stable, ou comme l'ornement d'une pensée déjà formée (l'*elocutio* de la rhétorique), il est défini dans [l'approche génétique] comme un ensemble de processus contribuant à la mise en forme singulière d'une œuvre, inachevée ou aboutie. Le style est alors un travail continué de l'œuvre, à travers ses différents états. Mettre ainsi l'accent sur la production

---

<sup>97</sup> A. HERSCHBERG-PIERROT, *Le style en mouvement: littérature et art*, Paris, France, Belin, 2005, p. 181.

conduit vers l'étude d'un style en mouvement, un style pluriel, spécifique de chaque genèse<sup>98</sup>.

Cette approche nous semble plus fidèle à ce que serait la création : un processus, dont l'œuvre ne serait, finalement, qu'une image à un instant T... comme le style dont elle se pare. A l'observation minutieuse du style d'un auteur, il faudrait donc substituer l'étude d'un processus propre à chaque œuvre. Tissant un parallèle entre la peinture (Paul Klee, Jean Dubuffet) et l'écriture, Herschberg-Pierrot envisage donc le style comme un mouvement d'apprentissage, et souligne que l'étude des manuscrits l'extrait d'un processus linéaire semblable à celui de la parole :

La perspective des manuscrits est bien aussi celle d'un espace-temps de l'écriture et de l'écrit, et non plus la seule dimension linéaire de la parole. Les pages des manuscrits de travail, pages tabulaires des scénarios, des listes, mais aussi de certaines notes, pages raturées des brouillons, donnent à lire et à voir un espace-temps. La polyphonie du tableau, fondée sur la superposition partielle et l'entrelacement, le chevauchement, se retrouve dans les ratures, les surcharges, les additions, l'espace métamorphique des corrections en cours, en suspens, qui présentent souvent des formes syntaxiquement ou génétiquement hybrides, analogues à la superposition chronographique de l'aquarelle. L'espace-temps de la page se présente bien au lecteur comme simultanée, alors que l'écriture s'est déroulée dans le temps et que la lecture, aussi, requiert du temps pour déchiffrer les pages et reconstruire les étapes chronologiques de l'écriture<sup>99</sup>.

De plus, cet espace-temps mis en valeur dans le manuscrit révèle une composition polyphonique :

Le manuscrit fait résonner par allusion ou citation la voix d'autres discours, la présence d'autres styles dans son propre style qui peut être une réponse à ces manières d'écrire. La superposition polyphonique des voix se joint à la surimpression mémorielle des discours cités, évoqués ou transformés<sup>100</sup>.

Le manuscrit, et à travers lui, la création, apparaît donc comme le lieu privilégié de la polyphonie : en son sein, les styles de certains écrits, et, par eux, des auteurs, se déploient et se mêlent, pour s'inscrire dans un dialogue avec l'œuvre qui se crée. Le manuscrit apparaît donc comme le lieu où s'expose le plus sincèrement, peut-être aussi le plus visiblement la collaboration, non pas parce que deux écritures s'y mêlent, ou que les échanges seraient précisément rapportés sur le papier (c'est peu fréquent, comme nous le verrons plus loin), mais

---

<sup>98</sup> A. HERSCHBERG PIERROT, « Chemins de l'œuvre », *Genesis*, n° 30, 20 juin 2010, p. 87-108.

<sup>99</sup> *Id.*

<sup>100</sup> *Id.*

parce qu'il est un condensé de toutes les voix qui se complètent pour donner vie à l'œuvre littéraire. Ainsi le « style de genèse » dévoile la pluralité :

Le style de genèse renouvelle la question de la signature et du style d'auteur par la pratique du travail de l'œuvre, qui intègre cette part du biographique qui s'investit dans l'écriture. Si le style de genèse d'une œuvre est fondé sur la spécificité historique d'un travail singulier, le style de genèse d'un écrivain se construit par abstraction, et par neutralisation des différences entre la genèse de ses œuvres. Le style de genèse ouvre les frontières du manuscrit à d'autres lieux d'énonciation qui commentent l'écriture, et intègre au style l'histoire singulière et les gestes de l'écriture. Mais l'œuvre et son dossier de genèse restent l'unité de mesure des singularités, et l'élément fondamental d'une pratique plurielle d'écrivain ou d'artiste<sup>101</sup>.

Cette lecture de la genèse des œuvres, redonne une place au biographique : non comme explication d'un trait psychologique d'un personnage, d'une vie se reflétant dans l'œuvre, mais plutôt comme parcours du rythme de l'œuvre ; on comprend les arrêts, les hésitations... et, plus encore, les contributions, conscientes, de ceux qui collaborent à l'émergence de l'œuvre, et inconscientes, des œuvres sollicitées, évoquées, inscrites en creux dans l'œuvre publiée. De plus, si on considère que chaque œuvre saisit une somme d'informations à un moment précis, on peut envisager la collaboration, et avec elle, la cosignature, comme un acte de création semblable à celui de la création individuelle, c'est-à-dire convoquant plusieurs voix.

Le style est à prendre en compte comme marque de différence entre plusieurs œuvres, et chaque auteur peut être reconnaissable à certains traits stylistiques qu'il s'emploie à mettre en valeur. Néanmoins, en pensant ce style comme le résultat ponctuel d'un travail d'élaboration et de réflexion, nous pouvons remarquer qu'il ne peut être un critère univoque quant à l'attribution ou l'authentification d'une œuvre. De la même manière, il nous apparaît comme illusoire de penser la collaboration comme une superposition de styles : il y aurait, plus vraisemblablement, élaboration d'un style commun, condensé ponctuel de ce que sont et ce que prônent les écrivains au moment précis où ils rédigent.

L'éloignement de l'Auteur [...] n'est pas seulement un fait historique ou un acte d'écriture : il transforme de fond en comble le texte moderne [...]. Le temps, d'abord, n'est plus le même. L'Auteur, quand on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre : le livre et l'auteur se placent d'eux-mêmes sur une même ligne, distribuée comme un *avant* et un *après* : l'Auteur est censé *nourrir* le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui ; il est avec son œuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant. Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre

---

<sup>101</sup> *Id.*

serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici et maintenant*<sup>102</sup>.

Il serait alors difficile de considérer des œuvres écrites singulièrement après des œuvres cosignées, comme des échelles ou comme contenant des marques stylistiques prouvant la paternité univoque de l'un ou l'autre auteur : le style qui s'élabore dans l'œuvre commune deviendrait plutôt la nouvelle « norme » par rapport à laquelle il s'agit de se positionner, et chacun des collaborateurs ferait de ce nouveau style le sien. Celui-ci est l'infinie mise en forme créative que prônait Paul Klee au sujet de la création artistique, et rejoint, en un sens, Roland Barthes :

Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu) mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture<sup>103</sup>.

Nous ne nous risquons cependant pas à supprimer définitivement l'auteur de nos lectures, conscients que « penser l'écriture comme absence, [ce serait] tout simplement répéter en termes transcendants le principe religieux de la tradition à la fois inaltérable et jamais remplie, et le principe esthétique de la survie de l'œuvre, de son maintien par-delà la mort, et de son excès énigmatique par rapport à l'auteur<sup>104</sup> ». Il s'agit plutôt ici d'amorcer une mise en perspective des outils que nous pourrions convoquer dans nos analyses, en considérant le style d'auteur non comme immuable, mais comme fluctuant. Le style est mouvant, évoluant dans le temps ; il est aussi inconsistant, impacté par tout ce qui gravite autour de l'auteur (lectures personnelles, collaborations littéraires). Nous pouvons alors, dans cette perspective, considérer l'auteur « Simone et André Schwarz-Bart » comme précurseur de l'auteur André Schwarz-Bart écrivant *La mulâtresse Solitude* et de l'autrice Simone Schwarz-Bart rédigeant *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, notamment. En d'autres termes, ces deux romans, parus la même année, en 1972, devraient être lus comme des variations stylistiques et thématiques à partir d'*Un plat de porc aux bananes vertes*, paru en 1967... et non l'inverse.

---

<sup>102</sup> R. BARTHES, « La mort de l'auteur », *op. cit.* p. 64 (la première édition date de 1968).

<sup>103</sup> *Id.* p. 65.

<sup>104</sup> M. FOUCAULT, « « Qu'est-ce qu'un auteur ? » », *op. cit.* p. 80.

Nous avons donc pu explorer la place de l'auteur dans la création, et appréhender l'auteur notamment comme une construction éditoriale héritée d'une histoire particulière qui organise, dans une société occidentale marquée par l'individualisme, le culte d'une personnalité. L'auteur, individu qui prend la plume, est une marque à la fois d'authenticité et de garantie du texte qui est offert au public. Il ne s'agit donc pas d'écarter l'auteur, mais de l'envisager dans toute sa complexité, afin que la création plurielle puisse bénéficier des outils théoriques nécessaires.

Ainsi, si nous postulons une nécessité à écarter, dans une certaine mesure, l'auteur « biographique » (la vie d'un individu n'éclairant pas nécessairement le texte), nous considérons comme essentielle la signature de l'auteur, qui a une fonction, et notamment une fonction herméneutique.

### 1.3. La fonction auteur

La définition de l'auteur en termes de production ne semble donc pas suffisante. S'il est un créateur, il ne s'y résume pas. C'est pourquoi nous nous proposons, comme le fait Foucault, de le poser en termes de réception. Il ne fait néanmoins pas de doute que, spontanément, dans notre rapport à la lecture et à l'écriture, nous avons sensiblement besoin de rattacher le texte à une présence auctoriale afin de « refigurer le texte sous forme de discours pour échapper à la prolifération sans fin du sens<sup>105</sup>», que celle-ci marque le texte de son aura biographique ou de son style littéraire. Il nous semble donc nécessaire, pour défendre une définition de l'auteur comme fondamentalement distincte de la personne civile, et pour pouvoir appréhender la coauctorialité dans toute sa richesse littéraire, d'observer ce qui génère ce besoin du lecteur. Nous défendrons que ce qui se joue dans la création est différent d'une interaction sociale, et que la manière dont on considère généralement l'auteur est indissociable de la place de plus en plus grande accordée à l'individu dans la société occidentale.

Comme nous l'avons souligné plus haut, il ne s'agit pas, lors de cette démonstration, de supprimer l'auteur, et, par-là, de tomber dans un nouveau « fétichisme de l'œuvre<sup>106</sup> ». Plutôt,

---

<sup>105</sup> M. COUTURIER, *La figure de l'auteur*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1995, p. 8.

<sup>106</sup> A. COMPAGNON, « Qu'est-ce qu'un auteur ? 2. La fonction auteur », sur <https://www.fabula.org>, s. d. (en ligne ; consulté le 22 janvier 2020).

d'abord, à l'instar de Roland Barthes, de nous refuser à confondre dans le « je » de l'écriture la *persona*, « la personne civile, quotidienne, privée qui “vit” sans écrire », le *scriptor*, « l'écrivain comme image sociale, celui dont on parle, que l'on commente, que l'on classe dans une école, un genre, des manuels, etc. », l'*auctor* « le je en tant qu'il se sent garant de ce qu'il écrit ; père de l'ouvrage, assumant sa responsabilité ; le je qui se pense, socialement ou mystiquement, écrivain », et le *scribens* « le je qui est dans la pratique d'écriture, qui est en train d'écrire, qui vit quotidiennement l'écriture ». La collaboration littéraire, sur laquelle nous reviendrons plus longuement, invite à considérer une approche plus large de l'auctorialité, en examinant ce qui se joue dans la création, tout en s'affranchissant d'un regard par trop transcendantal de l'œuvre d'art... et donc de l'œuvre littéraire.

Notre objectif, en effet, dans la lignée de la pensée d'un Valéry dans ses *Cahiers*<sup>107</sup>, est de considérer la coauctorialité comme un choix d'écriture éclairé et conscient des enjeux, posé comme réponse à un problème qui se pose, littérairement parlant.

### *Le besoin de la signature*

Dans notre rapport à la littérature, nous avons irrémédiablement besoin de l'auteur, ou du moins qu'une entité se déclare comme productrice, garante, ou responsable d'un texte ou d'une œuvre donnée. Ainsi, même Roland Barthes déclarant la « mort de l'auteur<sup>108</sup> », remarque :

Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à « babiller »)<sup>109</sup>.

Ce besoin d'auteur s'inscrit dans le lien, tissé par l'œuvre, entre le lecteur (ou, plus largement, le public) et celui dont il reçoit la création. Ainsi, pour Gérard Leclerc, « la fonction auteur n'est pas seulement un lien psychologique et juridique entre l'auteur et le texte, mais un rapport sémantique et culturel entre le lecteur et le texte<sup>110</sup> ». C'est ce rapport que nous

---

<sup>107</sup> P. VALÉRY, *Cahiers, 1894-1914*, N. Celeyrette-Pietri, J. Robinson-Valéry et J. P. Starobinski (éd.), Paris, France, Éditions Gallimard, 1990.

<sup>108</sup> R. BARTHES, « La mort de l'auteur », *op. cit.*

<sup>109</sup> R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1982, p. 45.

<sup>110</sup> G. LECLERC, *Le sceau de l'oeuvre*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1998, p. 61.

souhaitons ici prendre en compte, dans notre étude des Schwarz-Bart et de leur collaboration littéraire.

Le nom qui apparaît sur la couverture a en effet une fonction herméneutique majeure : l'écrivain argentin Jorge Luis Borges, propose d'en faire l'expérience dans sa célèbre nouvelle, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte<sup>111</sup> » : un écrivain français écrivant en espagnol dans les années 1930 (Pierre Ménard), quoiqu'il produise, à l'identique (style et langue) le premier livre de *Don Quichotte* de Cervantes (1605), ne peut s'attendre à un impact similaire : son espagnol, par exemple, apparaîtra comme poétiquement désuet, et son entreprise inspirée par les philosophes du XVIII<sup>ème</sup> et du XIX<sup>ème</sup> siècle... là où l'œuvre de Cervantes répondait parfaitement aux attentes linguistiques de ses lecteurs hispanophones. De plus, le célèbre auteur espagnol ne pouvait pas bénéficier des éclairages philosophiques des penseurs qui l'ont suivi. En creux de la surprenante fable, s'inscrit, comme le remarque Sergio Missana<sup>112</sup>, une solide réflexion sur ce qui est attendu des auteurs par le public. L'injonction est double : d'une part, l'auteur doit se focaliser sur sa « couleur locale » et s'attacher aux objets de son pays ; et d'autre part, il doit travailler à se réinventer, textuellement parlant. Pierre Ménard n'innove pas, mais, pourtant, son œuvre, parce que signée de son nom, paraît nouvelle, et propose des réponses surprenantes mais non moins pertinentes à des problèmes littéraires. Sans nous attarder plus sur la visée et le potentiel ironique de cette courte fiction, nous remarquerons qu'elle s'inscrit dans un questionnement plus vaste de la fonction herméneutique de l'auteur, sur laquelle nous reviendrons plus loin.

La signature joue donc un rôle primordial dans la réception de l'œuvre. Pierre Bayard, dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur*, souligne ainsi que, par exemple, considérer, comme Samuel Butler<sup>113</sup>, que c'est une jeune femme sicilienne qui aurait écrit l'*Odyssée* (attribuée à Homère), attire « l'attention du lecteur vers toute une série d'aspects qui n'auraient pas nécessairement frappé celui qui s'en tiendrait à l'hypothèse traditionnelle<sup>114</sup> » : la place du féminin dans l'œuvre peut être interprétée d'une toute autre façon. Changer le nom sur la

---

<sup>111</sup> J. L. BORGES, V. de J. IBARRA et P. VERDEVOYE, *Fictions*, Paris, France, Éditions Gallimard, 1967 ; 1939.

<sup>112</sup> S. MISSANA, *La máquina de pensar de Borges*, Santiago, Chili, Éditions LOM, 2003, p. 64-69.

<sup>113</sup> S. BUTLER, *L'auteure de « L'Odyssée » : où et quand a-t-elle composé le poème, qui était-elle, quel usage a-t-elle fait de « L'Iliade » & comment le poème s'est-il étendu sous ses mains*, Viry-Châtillon, À l'écluse d'aval, 2009.

<sup>114</sup> P. BAYARD, *Et si les œuvres changeaient d'auteur?*, Paris, Les Éd. de Minuit, 2010, p. 24.

couverture revient donc à changer tout à fait la perspective de lecture de cette œuvre, et l'interprétation qui pourra en être proposée :

Tout nom d'auteur est un roman. Loin d'être un simple mot, il attire autour de lui toute une série d'images ou de représentations, tant personnelles que collectives, qui viennent interférer avec le texte et en conditionnant la lecture<sup>115</sup>.

Il distingue ainsi l'auteur « réel » de l'auteur « intérieur », et, plus encore, de l'auteur « imaginaire », celui qui se dessine pour le lecteur lorsqu'il s'approprie une œuvre. Ainsi, si Corneille a écrit les pièces de Molière, alors elles se doivent d'entrer en écho avec la tragédie, et plus particulièrement avec les tragédies qu'il a écrites : c'est une lecture différente qui est alors proposée au lecteur. Pierre Bayard joue ainsi, tout au long de son essai, à réattribuer les œuvres, et observer les conséquences sur la lecture. Il rappelle, comme le font par ailleurs Lafon & Peeters<sup>116</sup>, que le recours aux pseudonymes comme le fait Romain Gary avec Émile Ajar n'est autre qu'une manière de se détacher tout à fait de cet « auteur imaginaire » qui influe sur la lecture :

Bien avant « l'affaire », Romain Gary avait déjà publié plusieurs fois sous pseudonyme. A l'en croire, s'il se lança dans cette mystification, c'est parce qu'il souffrait d'être « un auteur classé, catalogué, acquis », ce qui, note-t-il amèrement, dispensait les professionnels de le lire. Il avait « la nostalgie de la jeunesse, du début, du premier livre, du *recommencement* », se sentait las de n'être que lui-même<sup>117</sup>.

Signer d'un autre nom, c'est donc inviter le lecteur à se débarrasser des préjugés qui encombraient la signature précédente. Pour se débarrasser du poids du nom, certains auteurs n'hésitent pas à décider d'apparaître comme anonymes. Mais là encore, comme le souligne Foucault :

Si, par suite d'un accident ou d'une volonté explicite de l'auteur, il nous parvient dans l'anonymat, le jeu est de retrouver l'auteur. L'anonymat littéraire ne nous est pas supportable ; nous ne l'acceptons qu'à titre d'énigme<sup>118</sup>.

Nous pourrions alors avancer que seul le public (le lecteur) serait responsable de l'auctorialité d'une œuvre, et ce d'autant plus à notre époque, où le sort des œuvres et de leurs créateurs est intimement lié au marché et à l'institution. Les éditeurs choisissent soigneusement

---

<sup>115</sup> *Id.* p. 27.

<sup>116</sup> M. LAFON et B. PEETERS, *Nous est un autre*, *op. cit.*, p. 299. Citant GARY, Emile, *Vie et mort d'Émile Ajar*, Gallimard, 1981.

<sup>117</sup> *Id.*, p. 299. Citant GARY, Emile, *Vie et mort d'Émile Ajar*, Gallimard, 1981, p. 28-29.

<sup>118</sup> M. FOUCAULT, « « Qu'est-ce qu'un auteur ? » », *op. cit.*



les auteurs qu'ils publient. Ils mettent de plus en avant, dans le cadre d'une collaboration, le nom des deux le plus connu. L'auteur est à la fois un « augmentateur pur » (de qualité) et une « autorité commercialisable<sup>119</sup> », et le nom sur la couverture n'est donc pas anodin. La signature a une fonction à la fois classificatoire et herméneutique, dimension que Foucault explore précisément : le sens et la valeur d'une création sont ainsi fortement liés à l'origine qu'on leur accorde.

### *Portée herméneutique de la signature*

La société fabrique donc des auteurs : c'est-à-dire qu'elle choisit, pour toutes les raisons que nous avons pu énoncer plus haut, de lier un nom à un écrit. Les noms d'auteurs ont donc une fonction particulière, que Michel Foucault s'emploie à analyser lors de sa conférence « Qu'est-ce qu'un auteur ? », en 1969. Il résume son analyse à quatre traits caractéristiques de la fonction-auteur :

La fonction-auteur est liée au système juridique et institutionnel qui enserme, détermine, articule l'univers des discours ; elle ne s'exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et dans toutes les formes de civilisation ; elle n'est pas définie par l'attribution spontanée d'un discours à son producteur, mais par une série d'opérations spécifiques et complexes ; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs égo, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper<sup>120</sup>.

En d'autres termes, l'histoire du terme « auteur » épouse les exigences liées à la réception du texte : d'abord celle, juridique, qui le rend propriétaire de son œuvre ; ensuite, celle, qui le rend reconnaissable aux yeux d'un lecteur.

Nous avons longuement parlé du nom apposé sur la couverture d'un ouvrage. Ce que Foucault nomme « fonction-auteur » ne s'y réduit cependant pas : d'une part car il peut être partagé, et deux homonymes (à moins qu'ils aient collaboré) ne peuvent revendiquer la paternité d'un même texte. D'autre part car l'auteur est ce qui permet de surmonter les contradictions apparentes entre plusieurs textes dont il revendiquerait la paternité ; car « le texte porte toujours

---

<sup>119</sup> G. CHAMARAT-MALANDAIN, A. GOULET et CENTRE DE RECHERCHE « TEXTES, HISTOIRE, LANGAGES » (CAEN, FRANCE) (éd.), *L'auteur: colloque de Cerisy-la-Salle (4-8 octobre 1995): actes*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996.

<sup>120</sup> M. FOUCAULT, « « Qu'est-ce qu'un auteur ? » », *op. cit.*

en lui-même un certain nombre de signes qui renvoient à l'auteur<sup>121</sup>». Il en est donc un garant de cohérence.

L'auteur occupe une place importante dans le cheminement propre au fait littéraire, de la création à la lecture. Le concept de fonction-auteur est d'autant plus important qu'il exprime cette réalité : le lecteur découvre le texte *en fonction* de son auteur, qui unifie les productions littéraires sous un même nom. Cette individualité, bien entendu, peut être factice, construite pour orienter la lecture ou l'achat. Pour des critiques comme Meizoz, l'auteur apparaît comme *personnage*, au sens étymologique du terme : *per-sonna*, sonner à travers, désignant le masque que portaient les acteurs de théâtre antiques. Du masque de l'acteur, s'opère un glissement vers celui qu'il figure, désignant alors le rôle, puis, progressivement un être de fiction.

l'imaginaire est pris en charge par plusieurs masques (*personae*), échelonnés selon la profondeur de la scène (et cependant personne derrière)<sup>122</sup>.

Envisager l'auteur comme un masque, déposé à la fois sur l'individu créateur, et sur l'œuvre créée, revient à observer les modalités de construction et les particularités de ce masque et à voir l'auteur comme ancré dans un certain champ littéraire, imaginaire et éditorial. Mais c'est aussi remarquer la profondeur donnée à l'œuvre par le nom d'auteur qui figure sur sa couverture. En effet, l'auteur, une fois convoqué, donne une « épaisseur<sup>123</sup> » à l'œuvre, et se fait le garde-fou des dérives interprétatives :

Il est évident que connaître, même sommairement, la biographie d'un auteur, modifie nécessairement la perception que nous nous faisons de son œuvre, le phénomène de la lecture est affecté par cette présence en filigrane du créateur dans sa créature. [...] La connaissance de données biographiques enrichit considérablement la portée esthétique de l'œuvre, tout comme un puits peut se transformer en une fontaine ou une selle de taureau quand ces objets signés et placés dans un musée<sup>124</sup>.

Si nous restons circonspects quant à la pertinence de convoquer une lecture biographique de l'œuvre, et de donner une place prééminente à l'être social qui se présente comme étant à l'origine de la création, il nous semble en revanche pertinent d'observer attentivement la signature de l'œuvre, et sa portée herméneutique. En effet, la signature ne se réduit pas à une

---

<sup>121</sup> *Id.*

<sup>122</sup> R. BARTHES, *Roland Barthes*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1975, p. 123, cité par J. MEIZOZ, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 15 octobre 2009 (en ligne ; consulté le 13 avril 2021).

<sup>123</sup> R. BARONI, « Revenances de l'auteur... », dans « *La vie et l'oeuvre* »? : *Recherches sur la biographique*, Lausanne, Suisse, Université de Lausanne, 2008, p. 159-167.

<sup>124</sup> *Id.* p. 165.

marque d'individualité pointant vers une subjectivité : il nous semble plutôt qu'elle s'inscrit dans la construction du personnage, du masque qu'appose le créateur sur son œuvre. Observer, donc, ce que Meizoz nomme la « posture littéraire », revient à prendre en compte cette enveloppe de l'œuvre, comme part intégrante de celle-ci : cette étude nous permet d'utiliser certains éléments biographiques comme de simples données qui guident l'interprétation. La posture éclaire la création mais celle-ci ne peut s'y résumer. Il est aussi intéressant de remarquer l'évolution de cette posture, à travers le temps, les publications, les entretiens, et l'impact de cette évolution sur la réception, dans une perspective diachronique.

C'est pourquoi dès lors que nous aurons précisément défini la « posture », et cerné ses enjeux, nous interrogerons le masque des Schwarz-Bart, de « André Schwarz-Bart » à « Simone Schwarz-Bart », en passant par la signature « Simone et André Schwarz-Bart ».

### *Posture autoriale : l'auteur et ses masques*

La notion de « posture<sup>125</sup> » d'auteur, émerge au début des années 2000. Elle sous-tend que l'individu en tant que tel qui porte la responsabilité du texte, celui que l'on tend à définir comme le marqueur d'intentionnalité de ce texte n'est autre qu'une construction littéraire, un nouveau *personnage* porté par toute la chaîne médiatique qui entoure les romans et leur parution. S'appuyant sur les analyses de Dominique Maingueneau, qui invite à

Renoncer au fantasme de l'œuvre en soi, dans sa double acception d'œuvre autarcique et d'œuvre au fond de la conscience créatrice ; [et] restituer les œuvres aux espaces qui les rendent possibles, où elles sont produites, évaluées, gérées<sup>126</sup>.

Et sur celles de Gustave Lanson, pour qui l'écriture « est un acte individuel, mais un acte social de l'individu<sup>127</sup> », Meizoz définit la posture littéraire de la manière suivante :

[La posture littéraire] est d'une part la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquet, entretiens en public, etc.) ; d'autre part, l'image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme l'*ethos*. En parlant de « posture d'auteur », on veut décrire relationnellement des effets de texte et des conduites sociales. Autrement dit, sur un plan méthodologique, cette notion articule la rhétorique et la sociologie. En effet, elle ne considère pas l'interne textuel sans son

---

<sup>125</sup> J. MEIZOZ, *Postures littéraires. 1, op. cit.*, p. 18.

<sup>126</sup> D. MAINGUENEAU, *Le discours littéraire paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 34 cité par J. MEIZOZ, *Postures littéraires. 1, op. cit.*, p. 12.

<sup>127</sup> G. LANSON, *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, H. Peyre (éd.), Paris, Hachette, 1965, cité par J. MEIZOZ, *Postures littéraires. 1, op. cit.* p. 27.

pendant externe et vice-versa ; enfin, loin de traiter le discours littéraire comme un document sans spécificité, elle permet de l'ancrer dans un fait formel pour en déployer les effets dans la communication<sup>128</sup>.

Ainsi, la posture littéraire se définit d'abord comme la fiction que produisent et entretiennent les auteurs à leur propre sujet, à la fois dans les médias qui relayent leur parole (entretiens, biographies...) mais aussi dans leur œuvre. Généralement, ils composent, comme le fait Rousseau dans *Les Confessions*<sup>129</sup>, avec un imaginaire déjà présent, connu des lettrés de son temps. L'auteur adapte et affine son personnage en fonction des attentes de ceux qui constituent son horizon de réception. Car il est une donnée essentielle au message médiatique, qui s'insère dans une société et un champ d'attente particuliers. Néanmoins, Meizoz rappelle que

une posture n'est pas seulement une construction auctoriale, ni une pure émanation du texte, ni une simple inférence d'un lecteur. Elle relève d'un processus interactif : elle est co-construite, à la fois dans le texte et hors de lui, par l'écrivain, les divers médiateurs qui la donnent à lire (journalistes, critiques, biographes, etc.) et les publics. Image collective, elle commence chez l'éditeur avant même la publication, cette première mise en forme du discours. On la suivra dans toute la périphérie du texte, du périphrase (présentation du livre, notice biographique, photo) à l'épiphase (entretiens avec l'auteur, lettres à d'autres écrivains, journal littéraire). La posture se forge ainsi dans l'interaction de l'auteur avec les médiateurs et les publics, anticipant ou réagissant à leurs jugements<sup>130</sup>.

Pour construire la notion de posture, Meizoz s'appuie sur les travaux de Dominique Maingueneau, et notamment sur la distinction qu'il propose entre la « personne » (l'être civil), « l'écrivain » (la fonction-auteur dans le champ littéraire) et « l'inscripteur<sup>131</sup> » (l'énonciateur textuel). Ainsi, « étudier une posture, c'est aborder ensemble (et croiser ces données, avec la prudence requise) les conduites de l'écrivain, l'*ethos* de l'inscripteur et les actes de la personne<sup>132</sup> ». En d'autres termes, pour l'étude d'une posture littéraire, il importe de prendre en compte et de croiser quantité d'informations : tant celles qui sont fournies par l'éditeur que celles qui sont fournies par l'auteur en marge du texte produit, donc l'*épiphase*<sup>133</sup> au sens où l'entend Barthes, que celles que l'on retrouve dans l'œuvre. Sur le plan narratif, tel personnage, par exemple, pourra aussi faire écho à ce que l'on sait de l'auteur : on lui prêtera alors le

---

<sup>128</sup> J. MEIZOZ, *Postures littéraires. 1, op. cit.* p. 21-22.

<sup>129</sup> J-J. ROUSSEAU, *Les Confessions*, Paris, Launette, 1889.

<sup>130</sup> J. MEIZOZ, « Ce que l'on fait dire au silence », *op. cit.*.

<sup>131</sup> D. MAINGUENEAU, *Le discours littéraire paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*

<sup>132</sup> J. MEIZOZ, « Ce que l'on fait dire au silence », *op. cit.*

<sup>133</sup> Défini comme l'ensemble des éléments textuels et visuels qui entourent une œuvre écrite - présentation, publicité, etc.

positionnement moral et idéologique du personnage, et vice-versa. Cependant, s'il existe un risque de confusion de la posture avec l'*ethos*, souligné par Maingueneau, Meizoz l'écarte :

Pour préciser au mieux l'extension des notions d'*ethos* et de posture, Maingueneau m'a suggéré ceci, qui reprend la terminologie de ses travaux : l'*ethos* désignerait l'image de l'inscripteur donnée dans un texte singulier et pouvant se limiter à celui-ci : l'*ethos* des *Châtiments* (1853) n'est pas celui de *L'art d'être grand-père* (1877). De son côté, la posture référerait à l'image de l'écrivain formée au cours d'une série d'œuvres signées de son nom. Je trouve cette formulation très pertinente, car elle rappelle que l'*ethos* s'origine sur le versant discursif, alors que la posture naît d'une sociologie des conduites. En effet, la « posture » dit la manière dont un auteur se positionne singulièrement, vis à vis du champ littéraire, dans l'élaboration de son œuvre. Une telle présentation de soi s'élabore dans la durée et de manière en quelque sorte cumulative<sup>134</sup>.

Texte et signature se nourrissent mutuellement, et il est illusoire de penser que l'on peut appréhender l'un sans considérer l'autre. En pratique, la posture littéraire permet donc aussi d'envisager qu'un « processus collectif est à l'arrière-plan de la genèse textuelle<sup>135</sup> » (incluant l'auteur, l'éditeur, l'imprimeur, etc. c'est-à-dire tous les acteurs d'un champ littéraire donné). L'éditeur, aidé ou non par l'écrivain, choisit les mots et les faits qui composeront la biographie de l'auteur. Ainsi, pour son public, André Schwarz-Bart est avant tout juif et autodidacte ; en 1966, l'époque se prêtant à cela, on rajoute qu'il est un « ancien résistant », avec force détails :

L'auteur est un jeune Juif. Autodidacte, de formation ouvrière, il a été ajusteur puis étudiant en Sorbonne. Il a tout abandonné pour écrire ce roman<sup>136</sup>.

Né en 1926 à Metz. Entré dans la Résistance en 1943 et arrêté, il s'évade, rejoint le maquis, puis s'engage dans l'armée et participe à la campagne 1944-1945. Autodidacte, de formation ouvrière, il a été ajusteur puis étudiant en Sorbonne<sup>137</sup>.

Il s'agit ici de construire un portrait, mais surtout une fiction qui accompagnera le nom de l'auteur pour donner une dimension supplémentaire à l'ouvrage, ou pour favoriser les ventes du roman. Ainsi Simone Schwarz-Bart, elle, est dès 1967 et *Un plat de porc aux bananes vertes*, antillaise (guadeloupéenne), mère, et épouse du célèbre André Schwarz-Bart qui a reçu le Prix Goncourt en 1959 :

---

<sup>134</sup> J. MEIZOZ, « Ce que l'on fait dire au silence », *op. cit.*

<sup>135</sup> J. MEIZOZ, *Postures littéraires. 1*, *op. cit.* p. 24-25.

<sup>136</sup> Biographie d'André Schwarz-Bart diffusée par les éditions du Seuil en 1959, à la parution du *Dernier des Justes*, Archive SEL39211, Institut des Manuscrits Contemporains (IMEC).

<sup>137</sup> Biographie d'André Schwarz-Bart diffusée par les éditions du Seuil en 1966, à la parution d'*Un plat de porc aux bananes vertes*, Archive SEL39211, Institut des Manuscrits Contemporains (IMEC).

Née le 9 décembre 1938. Guadeloupéenne. En 1958, vient en France poursuivre ses études. A cette occasion, rencontre Schwarz-Bart en mai 1959. Mariage en 1961. Propédeutique à l'Université de Dakar et continue quelques temps des études de lettres à l'université de Lausanne. Deux enfants, l'un né à Dakar, l'autre à Pointe-à-Pitre. Achève un roman indépendant de l'œuvre qu'elle écrit avec son mari<sup>138</sup>.

Il est aussi, dès 1967, précisé qu'elle travaille à un roman qu'elle signera de son seul nom, ce qui nous emmène à l'hypothèse suivante : la construction de « Simone et André Schwarz-Bart » est un tremplin vers celle de « Simone Schwarz-Bart » soit le résultat d'un travail assidu, pointilleux, patient, à la fois éditorial, mais aussi auctorial. Nous le verrons plus loin, André Schwarz-Bart initie, favorise et soutient, écrit après écrit, cette construction d'une signature commune, et, à travers elle, l'avènement de l'écrivaine « Simone Schwarz-Bart ». Nous ne suggérons pas, en supposant cela, que la signature n'est là que pour faire illusion de métissage, et celle d'André et Simone Schwarz-Bart ou de Simone Schwarz-Bart ne serait qu'une « doublure » d'André Schwarz-Bart<sup>139</sup>, ce dernier devenant un *ghostwriter*<sup>140</sup>. En revanche, il nous semble tout à fait avéré que l'auteur « Simone et André Schwarz-Bart » participe pleinement du lancement éditorial de Simone Schwarz-Bart. Nous pourrions ainsi précisément observer la manière dont « André Schwarz-Bart », auteur reconnu et dont l'ancrage dans le champ littéraire ne fait aucun doute depuis la réception du Prix Goncourt en 1959, et dont la posture a pu être construite par quantité d'entretiens, de reportages, d'articles ayant suivi la parution, houleuse du *Dernier des Justes*, inclut systématiquement dans ses discours et entretiens « Simone Schwarz-Bart », dessinant par-là le portrait d'un nouvel auteur dont il se porte garant.

Nous avons donc tenu à démontrer que ce que nous nommons « l'auteur » est une construction essentielle dans le champ littéraire, qui répond à un certain nombre d'attentes. Nous déconstruisons ainsi, en affirmant que « l'auteur » en tant que telle n'est qu'une réponse à une nécessité à la fois éditoriale et de la réception, d'une part le mythe de l'auteur comme individualité géniale et indépassable, au talent inné et à la production inspirée par une divinité

---

<sup>138</sup> Biographie de Simone Schwarz-Bart diffusée par les éditions du Seuil en 1966, à la parution d'*Un plat de porc aux bananes vertes*, Archive SEL39211, Institut des Manuscrits Contemporains (IMEC).

<sup>139</sup> K. GYSSELS, « "Adieu foulards, adieu madras": Doublures de Soi/e dans l'œuvre réversible schwarz-bartienne », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 26, n° 1, University of Nebraska Press, 2011, p. 111-131, repris dans K. GYSSELS, *Marrane et marronne la co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart*, op. cit., p. 442.

<sup>140</sup> L'écrivain-fantôme, ou prête-plume, écrit l'œuvre à la place et pour un individu qui en fait la demande. Il disparaît alors de la signature.

supérieure, et d'autre part celui, structuraliste, qui défend la nécessité d'abolir la présence de l'auteur dans le texte. Ainsi, ce qui relevait de phénomènes d'identification affirmés soutenant la prééminence de l'individu, comme l'intention ou le style, sont des outils qu'il importe de réinterroger, afin de pouvoir considérer la collaboration littéraire le plus justement possible.

Le débat qui domine lorsqu'on aborde la question de l'auctorialité porte d'abord sur la place qu'occupe l'auteur par rapport à sa création. Nous avons pu voir que si la question de la prise de responsabilité d'un auteur par rapport à son œuvre est essentielle, on ne peut y résumer l'auctorialité. Les œuvres tombant dans le domaine public au bout d'un certain nombre d'années ne sont-elles pas la preuve qu'il n'est question que de contrat social à valeur limitée... et marchande<sup>141</sup> ? De la même manière, parler de « style », c'est présupposer qu'il existe des traits caractéristiques reconnaissables. Or il semble que le style, dans la création n'est pas un immuable : s'il varie d'un créateur à l'autre, il varie aussi dans le temps et au fil des rencontres au sein de la production d'un même créateur. L'expérience psychologique et littéraire menée par un Richards<sup>142</sup>, sur laquelle nous reviendrons plus longuement plus loin, semble, sur ce point, révélatrice : lorsque les étudiants disposent de textes qui ne sont pas signés, alors ils sont incapables d'une part de reconnaître de manière certaine l'auteur derrière le texte. La signature de l'œuvre ne serait donc pas à envisager comme une revendication d'un auteur sur une œuvre, mais plutôt comme ce qui unifie une diversité de productions textuelles. L'auteur a une véritable fonction herméneutique, et l'étude de la « posture » littéraire, de ses caractéristiques et de son évolution dans le temps s'avère un outil indispensable à l'analyse littéraire. Interrogeant, donc, les notions profondément liées à celles de l'auteur, et forts de nos observations précédentes, nous pouvons cerner et comprendre la collaboration littéraire, non comme un mode de création marginale, mais peut-être plutôt comme l'unique mode de création possible.

Liée à la question de la « posture », celle de la « biographie », que nous avons aussi longuement parcourue, est une question centrale : il importe en effet de trouver le juste milieu entre des données biographiques significatives pour l'œuvre, c'est-à-dire qui la problématisent et lui donnent une épaisseur, par le biais de la « posture » littéraire, et celles qui viennent parasiter le discours critique. Savoir qu'André et Simone Schwarzbart fréquentaient, dans les

---

<sup>141</sup> Voir aussi P.-C. LANGLAIS, « L'industrie des auteurs : éléments d'une théorie critique de la propriété musicale », *Communication langages*, vol. 184, n° 2, NecPlus, 2015, p. 79-99.

<sup>142</sup> I. A. RICHARDS, *Practical criticism: A study of literary judgement*, Londres, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Routledge & Kegan Paul, 1966.

années 1970, rue Gît-le-cœur<sup>143</sup>, dans le 6<sup>e</sup> arrondissement de Paris, le restaurant martiniquais d'une dénommée Edith, et en déduire que le restaurant d'*Un plat de porc aux bananes vertes* est nécessairement celui-ci, ou s'en inspire, est-ce que c'est important pour donner une épaisseur à l'œuvre ? Il nous semble plutôt qu'il faut le voir comme un motif narratif, un récit qui donne de la profondeur à celui qui appartient à la fiction romanesque : en ajoutant ces détails à la signature apposée au roman de 1967, le personnage de Mariotte met un pied dans la réalité historique et géographique du lecteur. Il ne peut plus douter que ce qu'elle ressent en tant que personnage a aussi été ressenti par une personne réelle, qu'il a (ou aurait pu) côtoyé : de la tristesse au rêve d'un plat de porc fumant au goût d'exil. Dans le cadre de cette étude, nous choisissons donc d'évacuer, du moins partiellement, l'étude biographique, et de nous intéresser plus particulièrement à l'étude de la portée herméneutique de l'auteur. Nous observerons notamment comment les signatures « André Schwarz-Bart », « Simone Schwarz-Bart » et « Simone et André Schwarz-Bart » se donnent à voir, et comment les textes portés par ces noms se déploient. Nous nous attacherons à déployer des outils d'analyse adaptés aux études de collaborations littéraires, mais aussi à montrer à quel point, par la collaboration littéraire, nos auteurs, comme ceux qui ont collaboré avant eux, questionnent la littérature.

Plus encore, il nous semble qu'André et Simone Schwarz-Bart, en explorant une grande quantité de formes de collaborations, s'inscrivent dans la recherche d'une poétique scripturale : chacun de leurs textes se fait expédition littéraire au cœur de l'acte créatif commun, dans un hommage sans cesse renouvelé, sans doute, aux créations et aux peuples bercés par une culture ancrée dans l'oralité : mythes, légendes, contes et épopées sont détachés d'une figure d'auteur, et constituent le résultat d'un feuilleté d'interventions diverses et variées. Nous y reviendrons.

---

<sup>143</sup> S. SCHWARZ-BART et Y. PLOUGASTEL, *Nous n'avons pas vu passer les jours*, op. cit., p. 116.



## Chapitre 2. La coauctorialité : définitions et pratiques

La pratique littéraire donne à voir de nombreux exemples de création qui interrogent l'auteur, sa place et sa définition : l'usage d'un pseudonyme, qui occulte l'individu derrière l'auteur<sup>144</sup> ou fait renaître l'auteur sous une autre forme<sup>145</sup>, par exemple ; mais aussi les pratiques d'écriture communes, donnant lieu à des œuvres cosignées, c'est-à-dire formellement revendiquées par plusieurs créateurs.

Dans le cadre de la communication littéraire écrite, l'émetteur (ou destinataire) est généralement désigné par le terme *auteur*. L'auteur peut être un individu : Marguerite de Navarre, Ronsard, Goethe, Jules Verne ; ou un groupe d'individus : Erckmann et Chatrian, les frères Goncourt, Boileau et Narcejac, Alain et Souvestre, Simone et André Schwarz-Bart<sup>146</sup>.

Bernard Mouralis, dans cet ouvrage qui propose une approche générale du concept d'« auteur », présente l'expérience de la coauctorialité comme une évidence : si une personne peut être l'auteur d'un ouvrage, il va de soi, semble-t-il, que plusieurs personnes peuvent être les auteurs d'un même ouvrage. On remarque qu'il précise que « l'auteur peut être [...] un groupe d'individus », sans pluraliser le terme « auteur », et qu'il n'emploie pas le terme de coauctorialité. Nous pouvons penser qu'il s'inscrit, ce faisant, dans l'optique qui donne à voir la coauctorialité comme la création d'une « identité » tierce, une sorte de nouvel auteur, dont le nom pourrait être composé de plusieurs noms, comme les frères Goncourt). De plus, l'auteur apparaît comme source d'une parole, d'un discours, et le fait qu'il soit un individu ou un groupe d'individus n'importe pas. En ce sens, la collaboration littéraire serait conforme à la première acception juridique du terme « collaboration », telle qu'elle apparaît dans le *Dictionnaire historique de la langue française* : du latin médiéval *collaboratio* qui désigne, en droit, « la possession acquise par les époux par un travail commun », le mot collaboration – utilisé plus tard pour nommer toute « action de travailler en commun » - ayant en effet d'abord été introduit dans la jurisprudence à propos des « travaux communs de l'époux et de l'épouse ». Établissant

---

<sup>144</sup> On citera de nouveau l'une des plus grandes mystifications littéraires du vingtième siècle, celle de Romain Gary publiant sous le nom d'Émile Ajar et recevant en 1975 le Goncourt une seconde fois, supercherie révélée en 1980 à la mort de l'auteur.

<sup>145</sup> Voir à ce sujet l'étude de M.-P. LUNEAU, « L'écho dans la pratique du pseudonyme : Romain Gary et la posture du phénix », *Protée*, vol. 35, n° 1, 27 juin 2007, p. 55-61, qui voit dans la création d'Émile Ajar par Romain Gary aussi une renaissance de Romain Gary lui-même : « Si on a observé, sous toutes ses coutures, Gary accouchant d'Ajar, peu de chercheurs se sont intéressés à la façon dont Gary a créé, en même temps qu'il modelait Ajar, un Gary tout aussi fabriqué. En écho aux succès d'Ajar, Gary occupait, dans le champ littéraire, une posture opposée : celle de l'écrivain vieillissant, tirant lentement sa révérence. », p. 56.

<sup>146</sup> B. MOURALIS, Bernard, et FRAISSE, Emmanuel, *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil, 2001.

implicitement la communauté de biens acquis ensemble par les époux, cette signification première pose aussi au cœur de la collaboration le principe de l'égalité parfaite de ces derniers : la collaboration suppose alors toujours, dans ce contexte juridique, l'équilibre des forces en présence et des contributions de chacun.

Cependant, si la définition de l'auctorialité ne va pas de soi, comme nous avons pu le voir plus haut, celle de la coauctorialité rajoute une part non-négligeable de difficultés qu'il nous semble essentiel de souligner. Nous nous pencherons d'abord, comme nous l'avons fait en tentant de cerner les limites de la définition de l'auteur, sur la construction juridique de la notion, avant d'interroger sa pratique, et enfin sa perception sociale. Il nous semble en effet que la critique, qu'elle soit universitaire ou journalistique, n'aborde pas de la même manière l'auteur en tant qu'individu et l'auteur en tant que groupe d'individus, et il s'agira d'explorer les raisons de cette différence de traitement.

Tout comme la naissance de l'écrivain est déterminée et précédée par une modification particulière des institutions sociales et juridiques qui permettent la professionnalisation d'une activité jusqu'alors amateur (la vie littéraire s'organise au XVII<sup>ème</sup> siècle pour permettre l'émergence de la figure de l'auteur<sup>147</sup>, facette institutionnelle de l'écrivain), pour que la coécriture puisse être pensée, nous faisons l'hypothèse qu'il faut que soient réunies certaines conditions à son avènement juridique puis social.

Nous pouvons ainsi remarquer que ce n'est qu'à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle, et donc de l'inflexion du mythe romantique de l'écrivain démiurge, qu'apparaît l'entrée « coauteur » dans le *Dictionnaire de l'Académie*, comme dérivé du terme auteur. La montée de l'individualisme dans une société industrialisée permet de concevoir que deux individus puissent créer ensemble, chacun, être unique, apportant quelque chose de différent au produit final, l'acte créateur venant d'eux et non d'une divinité supérieure. Envisager la coauctorialité, revient donc d'une part à se départir d'une déification de l'auteur, et d'autre part à remettre en question le caractère sacré du champ littéraire, pourtant fondateur de son autonomie. En effet, cette apparition est concomitante avec une institutionnalisation du monde littéraire inédite. Ainsi, au XIX<sup>ème</sup> siècle,

la sphère des pratiques littéraires accède, à l'intérieur du système de production bourgeois, à une autonomie et une structuration inédites. Dès lors la conscience de la

---

<sup>147</sup> A. VIALA, *Naissance de l'écrivain sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, France, Éditions de Minuit, 1985.

littérature comme entité séparée et comme univers sacralisé va pouvoir se développer en même temps que se mettent en place des instances de légitimation et un code spécifique<sup>148</sup>.

Comme le rappelle Dubois, le champ littéraire se construit notamment autour du « sacre de l'auteur<sup>149</sup> », et la sacralisation d'un individu au détriment des autres empêche alors de concevoir la création comme une tâche partagée : ainsi si la notion de « coauteur » existe, elle est souvent minorisée. Un chef d'œuvre ne pourrait naître que de l'esprit d'un individu unique hiérarchiquement placé au-dessus des autres grâce à son génie créatif qui, selon les époques peut être débusqué dans le « style » littéraire, dans l'« idée » et l'« inspiration », comme nous avons pu le voir précédemment. L'institution littéraire s'autonomise en écartant une pratique pourtant historiquement ancrée dans la manière dont s'envisage la production littéraire, voire, plus largement, la création ; dans le nouvel « univers sacralisé » qui naît, la place n'est faite à la coauctorialité que comme une pratique mineure, dérivée de l'auctorialité

Lafon & Peeters<sup>150</sup>, revenant par le biais de courtes biographies sur l'histoire personnelle et littéraire de certains des binômes littéraires brièvement mentionnés par Mouralis<sup>151</sup>, soulignent la diversité des types de collaboration littéraire et la difficulté qu'il y aurait à établir un archétype de collaboration littéraire qui pourrait simplifier l'approche d'une telle notion.

Un étrange tabou traverse l'histoire de la littérature : l'écriture en collaboration. Si les écoles et les groupes, les influences et les courants ont fait les beaux jours des professeurs, des critiques et des biographes, l'idée demeure qu'une œuvre digne de ce nom doit émaner d'une seule personne. L'auteur unique reste érigé en dogme. Les duos littéraires sont ignorés ou méprisés<sup>152</sup>.

L'une des expressions les plus visibles de la collaboration littéraire est la coauctorialité, c'est-à-dire le fait de revendiquer une œuvre comme écrite à plusieurs, par le biais d'une signature commune. Ne pouvant pas être réduite ou simplifiée à une forme d'action précisément définie et identifiable, la coauctorialité ne parvient pas à entrer dans un champ qui s'autonomise tandis que l'idéologie bourgeoise s'impose et conçoit la production artistique comme une

---

<sup>148</sup> J. DUBOIS, *L'institution de la littérature.*, *op. cit.* p. 19-20.

<sup>149</sup> B. EDELMAN, *Le sacre de l'auteur*, *op. cit.*

<sup>150</sup> M. LAFON et B. PEETERS, *Nous est un autre, enquête sur les duos d'écrivain*, Paris, Flammarion, 2006.

<sup>151</sup> Dont les frères Goncourt, Boileau et Narcejac, Erkman et Chatrian, pour ne citer qu'eux.

<sup>152</sup> M. LAFON et B. PEETERS, *Nous est un autre, enquête sur les duos d'écrivain*, Paris, Flammarion, 2006, p. 7.

propriété privée de l'auteur, et rend essentielle une vision de l'auteur comme propriétaire, assujetti à sa définition juridique en termes de droits et de responsabilité. Il ne nous semble ainsi pas anodin que l'entrée « coauteur<sup>153</sup> » se décline entre le champ littéraire et celui du droit pénal<sup>154</sup>.

Ainsi, à la difficulté de définir l'auteur, s'ajoute celle de décider du statut de ceux qui cosignent ou coécrivent un roman. Nous pouvons tenter, en supposant qu'une des définitions de l'auteur pourrait convenir, de l'étendre simplement d'un à plusieurs auteurs. Nous pouvons aussi, en interrogeant l'inscription de la notion d'auteur dans le contexte sociologique et juridique d'apparition qui est le sien, noter son incomplétude, et faire le choix de réinscrire la collaboration littéraire dans le champ de la création, et de lui donner un statut équivalent à celui de l'écriture en solo... si tant est qu'une écriture individuelle puisse exister. Ainsi, comme le rappelle Carlet, la perspective qui est la nôtre peut, et doit être renversée. Elle est en effet le résultat d'une construction. Ainsi,

Lorsque l'on évoque la notion d'écriture collective à propos des littératures des périodes moderne et contemporaine, une telle modalité d'écriture s'entend implicitement comme une pratique relativement inusuelle et qui s'oppose à la norme, ou du moins au modèle le plus répandu, d'un écrivain individuel, seul responsable de la rédaction de son œuvre. L'écriture collective s'éloigne de la pratique ordinaire individuelle de l'écriture, mais elle se construit également à partir de cette pratique ordinaire, puisqu'elle est le résultat d'une collaboration, décidée ou fortuite, entre deux ou plusieurs auteurs individuels, qui mettent en commun leur inspiration, leur talent, leur savoir-faire d'écrivains pour aboutir ensemble à une œuvre unique<sup>155</sup>.

Il nous semble ainsi essentiel de nous départir d'une vision selon nous incomplète de la collaboration, traditionnellement donnée à voir comme une division des tâches que l'on attribue traditionnellement à une seule figure, celle de l'auteur. C'est ce que nous nous emploierons ici à faire aussi précisément que possible.

## 2.1. Esquisse théorique de la collaboration littéraire

---

<sup>153</sup> ACADEMIE FRANÇAISE, « Dictionnaire de l'Académie française », 1986 (en ligne ; consulté le 14 octobre 2020).

<sup>154</sup> « Personne ayant participé directement, avec une ou plusieurs autres, à un même crime ou à un même délit. » *Id.*

<sup>155</sup> P. CARLET, « La notion d'écriture collective dans le Moyen Âge castillan : d'un manque de pertinence à la naissance d'une pratique spécifique », *op. cit.* p. 1.

### *De la coécriture à la coauctorialité, en passant par la cosignature*

On peut différencier la « coécriture », qui désigne le fait que plusieurs écrivent ensemble, de la « coauctorialité », prise de responsabilité commune vis-à-vis du lecteur sur la couverture de l'ouvrage. La « collaboration littéraire » n'englobe pas nécessairement, selon nous, « coécriture » et « coauctorialité » : il est possible qu'existent des collaborations non assumées, et donc ne donnant pas lieu à une signature commune – quoique, pour des raisons évidentes, ce type de collaboration soit très difficile d'accès et d'étude ; il est en revanche impossible de concevoir une « coauctorialité » sans qu'il y ait « cosignature ». Ainsi, la coauctorialité s'approcherait bien plus de la *collaboratio* telle qu'elle fut juridiquement envisagée dans un premier temps, c'est-à-dire comme une mise à égalité stricte des parties ayant participé à un travail commun, par la signature d'un ouvrage.

En revanche, la « collaboration » semble aujourd'hui donner une part non négligeable à ce qui précède la publication à proprement dit, c'est-à-dire le moment de la création. Certains choisissent ainsi, comme métaphore de la collaboration et notamment de la collaboration littéraire, le terme d'« écriture à quatre mains », qui, empruntée au domaine musical suggère l'image de deux pianistes jouant une partition donnée en même temps et en se complétant. Les écrivains à leur table de travail, inscrivent leur travail collectif dans une instantanéité, la « musique » du texte au moment où elle se fait. Parler d'« écriture à quatre mains », c'est aussi, dans une certaine mesure, se focaliser sur le moment de la création, et donc sur la manière de créer : chaque collaborateur suivrait une partition écrite, ou une trame donnée, définie à l'avance, attentif à jouer la note qui lui revient à son tour. Or cet état des choses, infiniment fantasmé, demande à être réexaminé au regard de l'expérience.

Nous proposons donc la définition suivante : la collaboration littéraire s'appréhende à chaque étape de la création, en donnant à voir deux cerveaux (ou plus) impliqués dans le processus. Il serait alors plus juste de préférer, au terme consacré d'« écriture à quatre mains », celui d'« écriture à deux cerveaux ». La coauctorialité, qui va souvent de pair avec la collaboration littéraire, est une prise de responsabilité au même titre qu'est l'auctorialité : plusieurs noms prennent la responsabilité d'un écrit. La coauctorialité est ainsi un acte assumé par tous les collaborateurs, qui, rendus visibles, se désignent, par la cosignature, comme strictement égaux et revendiquent une part équivalente dans le processus de création (quoi

qu'ils en disent et quoi qu'en dise la postérité)<sup>156</sup>. La coauctorialité s'inscrit, par définition, dans le présupposé suivant : tous ceux qui s'impliquent dans une collaboration doivent être considérés comme strictement égaux entre eux, puisque la signature de l'œuvre les pose *de facto* dans une stricte égalité. Cela est particulièrement sensible lorsque la signature qui figure sur l'œuvre est un patronyme inventé par les collaborateurs : celui-ci peut être vu comme une tentative de gommer encore plus efficacement l'écart (de statut, de notoriété, de genre...) que l'usage d'un nom existant pouvait encore suggérer. C'est le cas du signataire fictif Honorio Bustos Domecq, pure invention d'Adolfo Bioy Casares et de Jorge Luis Borges, critique d'art imaginaire, qui, avec le plus grand sérieux, livre un portrait loufoque de la vie culturelle en présentant une galerie d'écrivains, de sculpteurs, d'architectes, de gastronomes et de peintres appelés à exister dans un monde futur<sup>157</sup>. Par cet auteur imaginaire, Borges et Bioy Casares fustigent les critiques, sans s'exposer. Nous avançons ainsi que la signature de l'œuvre s'inscrit dans une complicité préalable des collaborateurs et signataires de l'œuvre : dans cette optique, nous ne pouvons tout à fait souscrire aux choix faits par Lafon & Peeters, qui présentent les cas de « vol » d'œuvre par Dumas, notamment, comme une coauctorialité. Ainsi, nous avançons que dans le cas d'André et Simone Schwarz-Bart, il y a collaboration sur toute l'œuvre. En revanche, la coauctorialité n'est assumée que dans les œuvres cosignées.

Si nous nous hasardons ici à proposer une ébauche de « typologie » de la création en collaboration, celle-ci soulève d'évidentes critiques, et nous semble tout aussi vaine que peut l'être une « typologie » de la création individuelle. En effet, il semble que l'on puisse dénombrer autant de « types » de collaboration que de « types » d'individus qui y participent et que de « types » de relations qu'ils entretiennent entre eux et avec le monde qui les entoure. Ainsi, établir une typologie encourage presque tout aussi systématiquement à tenter de déterminer « qui a écrit quoi » : tout comme lorsqu'il s'agit d'envisager la création individuelle, cette approche suscite des interrogations sur l'âge, le contexte socio-économique, les aspirations, etc. de l'écrivain. Le piège d'une typologie de ce type serait donc d'abolir ce qui fait la spécificité de la création, et de tomber dans le piège du « biographisme », d'une lecture

---

<sup>156</sup> Nous écartons ainsi de notre définition de la collaboration (et plus encore de la coauctorialité) le cas des prête-plumes, des « nègres littéraires », qui nous semble un cas d'étude intéressant, mais nous semblent relever du prête-nom, l'écrivain s'effaçant derrière un nom d'auteur différent du sien, comme un pseudonyme, mais déjà investi d'une personnalité. En effet, une fois le « nègre littéraire » ayant révélé sa véritable identité et son implication au service de l'œuvre, la signature de l'œuvre perd en puissance, comme le ferait un pseudonyme qui ne serait qu'un nom inventé pour les besoins de la signature.

<sup>157</sup> C. FERRERO, *L'œuvre en collaboration d'Adolfo Bioy Casares et de Jorge Luis Borges la littérature plurielle en question*, op. cit.

individualisante, c'est-à-dire qui privilégie la biographie en occultant, au moins partiellement, la création. Il est donc à la fois incongru et difficile d'établir une gradation et une classification des types de collaboration. Incongru car une telle entreprise demanderait de partir du postulat suivant : dans la collaboration comme dans toute relation entre plusieurs êtres humains, une stricte égalité ne pourrait pas être possible. Difficile car nous disposons souvent de données lacunaires, dont la plupart donnent à voir une influence mutuelle des participants de la collaboration par des biais ou des moyens de communications qui ne rendent ni précisément quantifiées ni réellement quantifiables les apports des uns aux autres.

Nous tenterons donc d'ébaucher ici une nouvelle approche de la collaboration littéraire, sans l'isoler de tout ce qu'elle a, en tant que création, de mystérieux, d'incongru et de problématique, tant sur le plan de son résultat immédiat (l'œuvre), que sur celui de sa réception (le lecteur). Nous nous inscrivons alors dans la lignée de recherche de Ferrero, qui suggère que

[...] alors que l'essentialisme (l'idée que la définition de l'art échappe à toute contingence) et l'élitisme (l'idée que la singularité de l'expérience artistique n'est accessible qu'aux individus capables d'en « reconnaître la transcendance ») constituent sans doute les cibles privilégiées de l'analyse scientifique (sociologique, structuraliste ou théoricienne) de la littérature, c'est au contraire, les présupposés de la secondarité fondamentale et de l'absence totale de distinction – au sens de noblesse et de valeur – de l'écriture en collaboration qu'il convenait de démystifier<sup>158</sup>.

Nous proposons une lecture de la collaboration qui se présente comme une analyse de son fondement poétique mais aussi de son cadre de réception. En effet, toute collaboration transmet un message à un lectorat donné, non seulement par l'œuvre créée, mais aussi (et surtout) par la double signature qu'elle appose sur cette œuvre. Dans ce cadre, peut-être pourrions-nous plutôt nous résoudre à obtenir une classification au sein de notre objet d'étude en fonction d'un degré *d'acceptabilité*, *d'entente*, ou de *compréhension* du message par les lecteurs ou destinataires de l'œuvre écrite en collaboration.

### ***L'impasse de la typologie***

Tout comme il existe autant de manières d'écrire, de méthodes d'écriture, qu'il existe d'auteurs, il semble difficile d'établir une typologie précise des collaborations basée sur une étude biographique de celles-ci. Les exemples concrets qui ont jusqu'ici fait l'objet d'études,

---

<sup>158</sup> *Id.*, p. 300.

mènent à une forme de « gradation » dans la collaboration, établie en fonction du degré d'implication du collaborateur dans l'œuvre. Ainsi, pour leur enquête, une des seules qui se donne pour projet d'observer les pratiques d'écriture en collaboration, Lafon & Peeters retiennent, dans l'ouvrage qu'ils consacrent aux duos d'écrivains, dix-sept cas d'étude, de « récits critiques » ou encore « biographies en collaboration », parmi les duos d'écrivains (ils laissent volontairement de côté les autres types de collaboration), choisis « pour ce qu'ils révèlent de l'écriture en collaboration »<sup>159</sup> au moins à deux : de la « fusion absolue » à des « configurations ponctuelles », des « tandems labellisés » aux « associations clandestines ». Comme le précisera Benoît Peeters dans la conférence inaugurale du colloque « Les écritures collectives : poétiques et pratiques de la collaboration et du partage », il s'agit, dans *Nous est un autre*, d'élaborer

un premier projet concentré sur quelques duos marquants d'écrivains. Nous avons choisi des cas qui nous excitaient autant l'un que l'autre, sans souci d'exhaustivité, mais c'est vrai que c'est ceux sur lesquels nous avons le plus de notes ; et qui allaient nous permettre de traverser le plus grand nombre possible, le plus grand spectre possible de pratiques de l'écriture en duo. Il ne s'agissait donc pas de trouver tous les cas de duos, par exemple de romanciers, mais plutôt de chercher ce qui pouvait être de l'ordre du duo figé, à un moment où finalement on fonctionne de la même façon dans une période assez courte, des duos évolutifs capables de se transformer dans une durée longue ; des duos tournants, où les rôles des deux intervenants peuvent se transformer ; des duos fusionnels, avec beaucoup de co-présence dans l'écriture ; des duos travaillant à distance, car fréquents ; des faux duos ou pseudo duos (c'est un des chapitres de notre livre qui est consacré à Gary, Ajar et Pavlovitch - donc finalement beaucoup de figures d'auteurs, une œuvre qui multiplie le pseudo et les pseudos, et qui finit par avoir des conséquences véritablement à la fois romanesques biographiques et tragiques) ; des pratiques qui se rapprochent de l'atelier, etc. Mais aussi d'alterner et de varier les champs : le roman et la fiction au départ, mais aussi la poésie [...], la philosophie [...], un peu d'incursion dans la psychanalyse [...] ; et, évidemment, avec des extensions hors du champ strictement littéraire, on pourrait les multiplier notamment vers le cinéma et la bande-dessinée.

Donc nous avons retenu dix-sept cas, ce qui faisait déjà un volume respectable, et nous avons remis à plus tard l'exposé plus théorique que le livre *Nous est un autre : enquête sur les duos d'écrivains* laisse à plusieurs moments prévoir, esquisse par fragments, qui étaient déjà en partie là dans nos têtes<sup>160</sup>.

« Figé », « tournant », « évolutif », « travaillant à distance » : cette classification, quoiqu'elle ne se revendique pas tout à fait comme telle, dans l'attente du travail théorique qui

---

<sup>159</sup> M. LAFON et B. PEETERS, *Nous est un autre*, op. cit., p. 11.

<sup>160</sup> B. PEETERS, « Des duos d'écrivains à l'écriture collective: quelques pistes », *Les écritures collectives : poétiques et pratiques de la collaboration et du partage*, Crisol, n°10 (série numérique), 2020. En audio, de 7 à 9 min.



reste encore à l'état de projet, met l'accent sur la manière dont travaillent les coauteurs, et tend parfois à se confondre avec la relation qui se tisse entre eux. Les critères proposés par Lafon & Peeters nous apparaissent cependant trop éclatés et par là peu pertinents : ils convoquent diverses catégories, de la manière donc se conçoit le duo écrivant, aux techniques de travail déployées, en passant par sa perception par la critique au regard des biographies. Le sujet reste, de plus, difficile à circonscrire : les cas retenus le sont d'abord par goût, et certains cas de coauctorialité sont écartés faute d'une base de données suffisante à leur sujet.

Aborder la coauctorialité peut aussi s'avérer compliqué, comme ils le soulignent dans l'introduction de l'ouvrage, car :

[la question] touche à l'enfance et à ses jeux, aux plaisirs de l'invention à voix haute, aux histoires de famille, d'amour et d'amitié, aux rêves de communion et aux réalités de la division du travail, à l'argent et à la vanité, aux drames des ruptures et des héritages. Bref, [elle] concerne les relations humaines, dans ce qu'elles ont de plus universel<sup>161</sup>.

Là réside, selon nous, toute la difficulté qui se présente lorsque l'on cherche à définir la collaboration littéraire en exposant en premier lieu des données biographiques qui convoquent nécessairement des affects parasites. Ces données semblent pourtant, à première vue, pertinentes : en effet, la collaboration est, avant tout, relation, et en tant que telle, elle épouse les complexités des relations sociales entre les individus. Cependant, la résumer à cela, c'est contraindre l'analyste comme le critique littéraire à deux positions : la première, qui le pousse à s'attarder sur la relation biographique qui existe entre les auteurs qui collaborent, et à propos de laquelle nous nous permettons d'émettre des réserves ; et la seconde, moins fréquente, mais néanmoins capitale, qui suppose ou souligne une relation de domination entre ces mêmes auteurs, en appliquant à la création, et notamment à la création littéraire, des grilles de lecture sociologiques. Ainsi, s'il est indéniable que cette relation de domination existe entre plusieurs individus, et qu'il est des collaborations sérieuses qui pourtant n'aboutissent pas à une signature commune, et donc une coauctorialité assumée par tous les acteurs de cette collaboration : il n'en reste pas moins que le produit de la collaboration doit être étudié comme distinct des liens qui unissent ou désunissent ceux qui collaborent.

Il nous semble pourtant, au regard des études qui approchent la collaboration et des cadres proposés pour les études de collaborations littéraires, que l'élaboration d'un classement pourrait être possible dès lors qu'il serait possible d'évaluer, d'une manière ou d'une autre, la manière

---

<sup>161</sup> M. LAFON et B. PEETERS, *Nous est un autre*, op. cit.

et le degré d'implication de chaque auteur au cœur de l'œuvre. Nous nous proposons ici de schématiser, si ce n'est une typologie, au moins une grille de lecture théorique qui pourrait être appliquée dès lors que les chercheurs pourraient disposer de données suffisamment fiables et solides, leur permettant de quantifier précisément la part de chacun des auteurs dans le cadre d'une collaboration. Nous prendrons alors comme point de référence la coauctorialité, c'est-à-dire la manière dont les deux auteurs se présentent comme ayant participé dans une relation de stricte égalité dans l'œuvre qu'ils cosignent. La cosignature vaudrait ainsi très exactement signature, et la coauctorialité, auctorialité ; de la signature naît un « troisième homme », un signataire distinct des individus qui ont collaboré, ou, plutôt, une simple marque de la « fonction auteur » précédemment développée. Il s'agirait alors d'observer à quel point les collaborateurs s'éloignent ou se rapprochent d'un idéal coauctorial, et de mesurer, par la distance qui les éloigne ou les rapproche, leur degré de proximité collaborative. Nous appelons « idéal auctorial » (qui donne par extension à l'examen de la coauctorialité, « idéal coauctorial ») ce qui n'est pas remis en doute par l'examen des œuvres singulières : il s'agit de présupposer dans l'étude l'originalité et l'indépendance auctoriale d'un auteur qui aurait toute légitimité à signer l'œuvre dont il s'attribue l'entière paternité, car il est théoriquement le seul à l'avoir tout à la fois pensée et écrite.

Une telle étude présenterait néanmoins des failles importantes, qu'un outil de classement ne pourrait résoudre. D'abord sur les capacités de mesure objective : est-il réellement possible de quantifier la part prise par un collaborateur, s'il n'en reste aucun signe tangible (trace, note...) ? Bien entendu, il serait possible de faire évoluer la grille, et d'adapter la lecture aux nouvelles données fournies par la recherche. Cependant ce modèle théorique reposerait sur l'idée, largement véhiculée, mais que nous nous sommes appliqués à questionner plus haut, qu'un auteur seul serait parfaitement capable de combiner parfaitement style et intentionnalité, sans avoir jamais été conseillé, ou plus largement influencé par quelqu'un. Ceci reste, de fait, non avéré ; et si les mythes de l'œuvre individuelle et de l'auteur solitaire sont pérennes, ils n'en sont pas moins largement fantasmés. Enfin, et cet écueil nous semble le plus important : établir une grille de lecture, équivaldrait à suggérer que certaines collaborations sont plus légitimes que d'autres. Ainsi, Lafon & Peeters, faisant l'hypothèse d'une gradation lors de leur tentative d'élaboration d'une typologie des collaborations, semblent implicitement suggérer qu'il existe un degré pertinent d'implication, de mérite, et de légitimité, sur lequel s'appuyer pour définir la collaboration... Or, eux-mêmes, faisant l'expérience de la collaboration littéraire, démentent cette optique dès lors qu'il s'agit de décrire, de l'intérieur, leur propre collaboration littéraire.

Une telle grille de lecture irait donc, semble-t-il, fondamentalement à l'encontre de l'effet médiatique et poétique voulu par la cosignature, et plus largement par la collaboration. N'est-il pas plus pertinent de reconnaître l'enrichissement de l'œuvre par la pluralité, que de chercher à mesurer l'implication de ceux qui contribuent à cet enrichissement ?

### ***Pour une nouvelle approche de la collaboration***

Nous l'avons vu plus haut : l'écueil le plus marqué de l'étude de l'auctorialité, et, par extension de la coauctorialité, est celui qui pousse à étudier les œuvres uniquement par le prisme de la biographie singulière. Or,

Le statut de l'auteur est donc un indicateur précis du rapport qu'une société entretient non seulement avec son imaginaire collectif, mais encore avec l'imaginaire des individus. D'où les questions suivantes : quelle place une société reconnaît-elle à la création, quelle fonction lui accorde-t-elle, quelle liberté donne-t-elle à l'auteur pour réaliser son moi, quelles sanctions envisage-t-elle pour le protéger, à quelles conditions reconnaît-elle qu'un individu peut créer une œuvre qui n'appartient qu'à lui-même, dont il est le seul maître, et qu'il peut même supprimer ?... Ainsi, dans les droits reconnus à l'auteur, c'est la position du sujet, du pouvoir du sujet, qui est en cause ; et c'est pourquoi le statut de l'auteur participe au processus d'individualisation qui est le propre des sociétés occidentales<sup>162</sup>.

La difficulté de l'entreprise de collaboration est donc la suivante : il s'agit de déconstruire une définition qui semble intrinsèquement liée à une manière de se penser de la société qui l'a produite, et, par elle, une vision de l'auctorialité non pas fortuite, mais construite. Le travail sur la collaboration est ainsi, d'abord, une prise de position vis-à-vis d'un champ par rapport auquel un groupe de créateurs cherche à se situer. Il importe donc de se souvenir à quel point l'auteur et sa définition sont le produit de luttes sociales, exacerbées lorsqu'il s'agit d'aborder la question de la co-écriture. Ainsi,

[...] tous les problèmes d'échantillonnage qui se posent à tous les spécialistes ne peuvent être résolus par un de ces décrets arbitraires de l'ignorance que l'on baptise définitions opératoires (et qui ont toutes les chances de n'être que l'application inconsciente d'une définition historique, donc, quand il s'agit d'époques éloignées, anachronique) : le flou sémantique de notions comme celles d'écrivain ou d'artiste est à la fois le produit et la condition des luttes visant à en imposer la définition. A ce titre, il fait partie de la réalité même qu'il s'agit d'interpréter. Trancher sur le papier et de façon plus ou moins arbitraire des débats qui ne le sont pas dans la réalité, comme la question de savoir si tel ou tel prétendant au titre d'écrivain (etc.) fait partie de la population des écrivains, c'est oublier que le champ de production culturelle est le lieu de luttes qui, à travers l'imposition de

---

<sup>162</sup> B. EDELMAN, *Le sacre de l'auteur*, op. cit. (Emplacements dans l'édition du Kindle p. 65-71).

la définition dominante de l'écrivain, visent à délimiter la population de ceux qui sont en droit de participer à la lutte pour la définition de l'écrivain<sup>163</sup>.

Accepter de classer, ou d'établir une typologie, c'est participer, directement, à ce travail de reconnaissance artistique : la valeur d'une collaboration est décidée sur la base de données nécessairement incomplètes, de traces, de passages, dont on peut, ou non, avoir conscience du caractère lacunaire. Le critique d'art, plongé dans l'époque qui est la sienne, et habité par les études qui le précèdent, place sur le plan de la reconnaissance sociale plusieurs coauteurs qui ne peuvent pas, de fait, se valoir parfaitement : en favorisant l'un plutôt que l'autre, en lui donnant un plus grand rôle à jouer dans la collaboration, il expose d'abord sa propre position sur un sujet donné. Il en va ainsi de la collaboration Borges - Bioy Casarès, mais aussi de celle des Schwarz-Bart.

Plus encore que pour l'étude d'une œuvre singulière, l'étude de la collaboration amène, nécessairement, une prise de *position* : s'étale, en creux, une vision du monde, celle de la critique. Cette dernière est modelée par l'opinion dominante ou, au contraire, surprenante, déstabilisante, polémique. En d'autres termes, et pour l'esquisser en quelques mots, après les traumatismes de la Seconde Guerre mondiale, elle insistera particulièrement sur la judéité d'André Schwarz-Bart. De même, alors que grondent les luttes pour les indépendances des colonies, elle s'attardera sur la créolité de Simone Schwarz-Bart. Enfin, alors que la littérature antillaise s'interroge sur son devenir, elle questionnera l'aspect doudouissant des écrits schwarzbartiens<sup>164</sup>. Cette tendance, bien entendu déjà visible lorsque le travail ne porte que sur un auteur, nous semble exacerbée par l'étude d'une coauthorialité assumée, comme celle des Schwarz-Bart : celle-ci déroute d'autant plus qu'elle est composée de tout ce que la société occidentale peut être amenée à frontalement opposer (noir/blanc, homme/femme, juif/non-juif, créole/non créole...), et que la prise de position semble toujours contrainte de se faire *au détriment* de l'un ou de l'autre auteur.

Il nous semble, de plus, important de rappeler que cosigner est un acte tout aussi revendiqué que signer : la cosignature acte la création d'un double scripturaire de soi. Ainsi la particularité de Gary est qu'en créant un rapport de force avec les agents du champ littéraire qui le relèguent

---

<sup>163</sup> P. BOURDIEU, *Les règles de l'art*, op. cit. p. 311.

<sup>164</sup> M. CONDE, « *Pluie et vent sur Télumée Miracle* », *Présence africaine*, n°83, 1972, p. 138-139. Pour aller plus loin, voir notre article X. LUCE et F. MARGRAS, « Schwarz-Bart et Condé... du pays natal retrouver le fumet: Relecture critique de la recension de *Pluie et Vent sur Télumée Miracle* (Simone Schwarz-Bart, 1972) par Maryse Condé », *Continents manuscrits Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora*, n° 16, 15 avril 2021 (en ligne ; consulté le 20 juillet 2021).

au rang des auteurs appartenant au passé, en s'inventant non seulement un pseudonyme, mais surtout un double auquel il va donner vie en la personne de Paul Pavlowitch, son cousin. Il multiplie ses avatars, comme Pessoa et ses hétéronymes : « La vérité est que j'ai été très profondément atteint par la plus vieille tentation protéenne de l'homme : celle de la multiplicité<sup>165</sup>. »

De la même manière, la cosignature « Simone et André Schwarz-Bart » pourrait ainsi être lue comme une manière pour les auteurs qui collaborent de se protéger d'un regard clivant qui les mettrait l'un ou l'autre dans une case assignée et déterminerait la nature ou l'identité de leur public. Sans affirmer, comme le fait Gyssels que « l'un écrit, l'autre signe<sup>166</sup> », ce qui reviendrait une nouvelle fois à réinvestir la division d'une figure coauctoriale en deux figures distincts, nous pouvons néanmoins émettre l'hypothèse que tous deux *utilisent* la signature non seulement comme *protection* mais aussi comme *ouverture* vers un champ plus large de lecteurs : le nom de Simone Schwarz-Bart (et sans doute, plus encore, la posture auctoriale de l'autrice) s'adresse à un lectorat proche des Antilles, tandis que celui de André Schwarz-Bart appelle le monde juif et les acteurs du champ littéraire parisien<sup>167</sup>. Ainsi, cosignant *Un plat de porc aux bananes vertes* avec Simone Schwarz-Bart, André Schwarz-Bart se protégerait de l'accusation d'appropriation culturelle, d'illégitimité, qu'il craint tant<sup>168</sup>, et revendiquerait un public universel. Si nul ne peut déterminer ce qui est de lui ou d'elle, alors nul ne peut lui reprocher, par exemple, à lui d'avoir retranscrit des chants créoles dans *Un plat de porc aux bananes vertes*. De la même manière, nul ne peut accuser Simone Schwarz-Bart d'aborder de manière ironique (et combien violente) la question des camps de concentration dans le roman, en donnant vie à un personnage dément, Louise Duployé, aussi surnommée « Biquette » : faux tatouage de numéros sur le bras, judéité feinte... pourtant, vrai traumatisme<sup>169</sup>. Le couple

---

<sup>165</sup> R. GARY, *Vie et mort d'Émile Ajar*, Gallimard, 1981, p. 28-29.

<sup>166</sup> K. GYSSELS, *Marrane et marronne la co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart*, op. cit. p. 443.

<sup>167</sup> Cette hypothèse nous semble d'autant moins surprenante qu'on observera à quel point ces deux auteurs apprennent progressivement à tirer parti de la signature des ouvrages.

<sup>168</sup> « Au mois de novembre 1966, avant de le remettre définitivement à l'éditeur, je soumis d'abord le manuscrit, comme convenu, à Aimé Césaire ; et comme convenu, je lui rappelais que sa décision était suspensive. [...] Quelques jours plus tard, Césaire m'ayant fait part de son impression favorable, je téléphonai aussitôt la nouvelle à ma femme qui en fut, avec moi, très heureuse ; car nous savions, désormais, que le travail était terminé. » A. SCHWARZ-BART, « Dernier des Justes : André Schwarz-Bart s'explique sur huit ans de silence. "Pourquoi j'ai écrit La Mulâtresse Solitude" », *Le Figaro littéraire*, vol. 26, n° 1084, 26 janvier 1967, p. 8-9

<sup>169</sup> « Elle est demeurée telle qu'en elle-même l'asile surpeuplé de Charenton nous l'a adressée : monomaniaque solitaire, ne s'exprimant que par les *oh ! non...* criards dont elle nous déchire les tympans : picotant laborieusement le matricule fictif de son avant-bras ; et se jetant de toutes ses forces contre les murs, la tête en avant, chaque fois

Schwarz-Bart illustrent, avec ce personnage, l'idée que l'identité est une construction qui repose sur l'Histoire et sur l'Imaginaire. La cosignature permet en effet de générer un discours qui dépasse les crispations identitaires (générées par divers facteurs historiques, politiques, sociaux, psychologiques). De fait, il est impossible de savoir précisément *qui* des deux auteurs, est à l'origine de ces épisodes : leur profondeur en est accrue. Pourtant, le discours médiatique se complait à relayer les témoignages de l'un ou l'autre auteur qui confirmerait une division de l'ouvrage en deux : une partie « européenne » et une partie « créole », chacun des auteurs se partageant l'écriture du roman selon les caractéristiques individuelles qui sont les leurs. Il nous semble alors intéressant d'avancer l'hypothèse suivante : la cosignature des romans des Schwarz-Bart aurait pour vocation de déstabiliser une manière d'envisager le monde littéraire, et d'inviter le lecteur critique à dépasser l'écueil premier, la lecture spontanée d'une lecture qui devrait nécessairement se poser comme *prise de position*. La cosignature serait donc, certes, la marque d'une coauctorialité assumée, mais surtout, placée en exergue de l'ouvrage, à la fois une manière de donner du crédit à tous ceux qui participent à l'ouvrage, mais aussi de proposer au lecteur d'une nouvelle façon d'envisager la création littéraire.

C'est ainsi que nos analyses rejoignent la mise en perspective opérée par Ferrer et Donin dans le numéro de *Genesis* qu'ils introduisent :

En somme, s'il est des duos égalitaires dans le travail comme dans la signature, d'autres sont fondés sur une sorte de différenciation des rôles et d'autres encore sont fusionnels – sans que cette diversité ne se reflète obligatoirement ni dans l'image de l'auteur/narrateur émanant de l'œuvre [...] ni dans l'image publique projetée par le duo, ni dans leur exercice de l'autorité sur les œuvres produites en commun. Mais les déséquilibres auctoriaux [...] ne sont inattendus que dans la mesure où un modèle idéalisé structure notre imaginaire, faute de familiarité avec les ressorts de la créativité collaborative<sup>170</sup>.

Ils ajoutent, plus loin « Pour qu'il y ait collaboration au sens propre, il faut qu'il y ait impact du travail de chacun sur le travail de l'autre, et la véritable distinction porte sans doute sur le degré de réciprocité de cette action<sup>171</sup> ». C'est pourquoi nous nous proposons ici d'examiner, au-delà des enjeux sociologiques de la cosignature, les enjeux poétiques de celle-ci. Il s'agit par-là d'envisager la collaboration littéraire comme ce qui « relie (relaie), relate<sup>172</sup> » ; en

---

que le mot de Juif est prononcé d'une manière qui heurte en elle quelque souvenir enfoui dans la démence, ou quelque fantasme à jamais prisonnier de ses doux petits yeux ronds de cobaye mélancolique [...] » S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Un plat de porc aux bananes vertes*, *op. cit.*, p. 87-88.

<sup>170</sup> N. DONIN et D. FERRER, « Présentation : auteur(s) et acteurs de la genèse », *op. cit.*.

<sup>171</sup> *Id.* p. 22.

<sup>172</sup> E. GLISSANT, *Poétique de la relation*, Gallimard, 1990, p. 187.

somme, de chercher dans cette collaboration littéraire ce qui s'apparente à une « poétique de la relation<sup>173</sup> » qui sous-tend la collaboration littéraire. L'importance de ces notions est capitale, et le rapprochement entre les penseurs que sont les Schwarz-Bart et Glissant n'est pas fortuit. On retrouve de nombreux lieux de croisement entre leurs œuvres et leur cheminement de pensée, tourné vers l'Autre, ses richesses, et en recherche de lui-même.

L'errant récuse l'édit universel, généralisant, qui résumait le monde en une évidence transparente, lui prétendant un sens et une finalité présumés<sup>174</sup>.

Toute collaboration littéraire serait donc peut-être semblable à une errance. En réponse au sacre de l'auteur, elle proclame un retour à l'Autre. Dans un champ littéraire marqué par une individualisation constante, la cosignature fait signe vers un dépassement de l'*ego* au profit du multiple. Une manière d'obéir aux exigences de marchandisation, et, d'une certaine manière, de les dévoyer. En construisant une « posture d'auteur<sup>175</sup> », un nouveau masque qui occuperait le devant de la scène, les collaborateurs fabriqueraient un leurre et inviteraient à penser la littérature autrement que comme un produit généré par un individu donné, et donc marqué par des logiques individuelles. On peut, en effet, commenter indéfiniment la vie des auteurs, on peut dénicher ce qui fonctionnait, ou non, dans un tandem ; avoir conscience, ou savoir les difficultés (relationnelles, humaines) qui minent ou nourrissent une collaboration. Mais ce qui relève de la création n'en reste pas moins infiniment plus complexe. En effet, la relation à l'Autre, ancrée au cœur de la création, dépasse les jeux de pouvoir ou de domination. Glissant, auteur contemporain des Schwarz-Bart, récuse à son tour tout carcan théorique et tente de défendre une autre position littéraire.

Nombreuses sont les chercheuses qui se sont penchées, avant nous, sur cette hypothèse, dont Gyssels (tout particulièrement avant les années 2000), Ronnie Schwarzman, Mireille Rosello<sup>176</sup>, Bella Brodzki<sup>177</sup>. Nous reviendrons sur leurs travaux, en proposant, à notre tour, une approche légèrement différente, une autre lumière sur la problématique de la collaboration.

---

<sup>173</sup> E. GLISSANT, *Id.*

<sup>174</sup> E. GLISSANT, *Id.*, p. 33.

<sup>175</sup> J. MEIZOZ, *Postures littéraires. 1, op. cit.*

<sup>176</sup> M. ROSELLO, *Littérature et identité créole aux Antilles*, Paris, France, Éditions Karthala, 1992.

<sup>177</sup> B. BRODZKI, « Nomadism and the Textualization of Memory in Andre Schwarz-Bart's *La Mulâtresse Solitude* », *Yale French Studies*, n° 83, 1993, p. 213-230.

Il s'agit, pour cela, dans un premier temps, de remettre en cause la question systématiquement posée lorsqu'il s'agit d'étudier des collaborations : qui écrit quoi ?

## 2.2. Analyser la collaboration littéraire : clés méthodologiques

### *Retracer le processus pour évacuer l'auteur*

La manière dont est généralement considéré l'auteur a longtemps influencé l'approche de la critique génétique, c'est-à-dire l'étude systématique des manuscrits laissés par les écrivains et leurs héritiers. Cela s'entend aisément, le but premier de la critique dite « génétique » étant de déterminer aussi précisément que possible la « genèse », soit les étapes d'écriture d'une œuvre, en examinant son processus de réalisation. Comme le rappelle Pierre-Marc de Biasi :

La « critique génétique » se propose de renouveler la connaissance des textes à la lumière de leurs manuscrits en déplaçant l'interrogation critique de l'auteur vers l'écrivain, de l'écrit vers l'écriture, de la structure vers le processus, de l'œuvre vers sa genèse. Le principe de cette démarche repose sur un constat de fait : le texte définitif d'une œuvre littéraire est, à de très rares exceptions près, le résultat d'un travail et d'un investissement de temps significatifs, c'est-à-dire d'une élaboration progressive au cours de laquelle l'auteur s'est consacré, par exemple, à la recherche d'informations, à la conception, à la préparation puis à la rédaction de son texte, à diverses campagnes de réécriture, de correction et de révision, et enfin à de multiples mises au point de finalisation. La critique génétique s'est donnée pour objet cette dimension temporelle du *devenir texte*, en posant pour hypothèse que l'œuvre, dans sa perfection finale, reste l'effet de ses métamorphoses et contient la mémoire de sa propre genèse<sup>178</sup>.

En d'autres termes, la critique génétique s'attarde sur un processus, celui de la conception artistique, de la création, en observant les marques de ce processus. Ces marques apparaissent, dans la majeure partie des cas étudiés, dans les manuscrits, brouillons, carnets rédigés par l'écrivain au fil de son existence. Il s'agit alors pour le généticien de retracer l'histoire de l'œuvre, de définir les étapes de cette histoire, d'observer, en somme, l'œuvre *en train de se faire*, l'écrivain à sa table de travail. Cette démarche nécessite alors de « substituer à l'«auteur», consacré par l'histoire littéraire, une entité dynamique, l'«écrivain»<sup>179</sup> ». En France, une structure condense et développe l'ensemble de ces recherches dans le domaine de la génétique,

---

<sup>178</sup> P.-M. de BIASI, *Génétique des textes*, Paris, CNRS, 2011, p. 11.

<sup>179</sup> *Id.*, p. 194.



l'Institut des textes et manuscrits modernes<sup>180</sup> (ITEM) sous l'égide du Centre national de la recherche scientifique (CNRS) et de l'École Normale Supérieure (ENS). Ses missions sont axées autour d'une méthodologie claire :

D'un point de vue méthodologique, il s'agit de réunir les traces matérielles des processus de création (pour les œuvres littéraires : carnets d'écrivains, brouillons, épreuves corrigées...), de les mettre en relation les unes avec les autres et avec les œuvres auxquelles ces processus ont généralement abouti, et notamment de les ordonner en une suite chronologique qui reflète les étapes de l'élaboration de l'œuvre. [...] Après avoir recueilli les traces pertinentes, le rôle du chercheur est de les analyser et de les interpréter en tant qu'indices du déroulement de la genèse et d'identifier les éléments récurrents et les régularités. Pour prendre seulement le cas de l'écriture littéraire, on pourra ainsi reconnaître les mécanismes d'invention singuliers qui se déploient dans chaque dossier, dégager les éléments propres à une œuvre, un auteur, un genre, une époque, et les situer par rapport aux caractéristiques globales de l'écriture littéraire, voire de l'écriture en général. L'élucidation des processus créateurs pourra ainsi contribuer à une meilleure interprétation des œuvres<sup>181</sup>.

Proust, Joyce, Valéry, Aragon, Nietzsche, Sartre, Baudelaire, Flaubert, Zola... sont autant d'auteurs dont les manuscrits font l'objet de recherches au sein de l'ITEM. Ces recherches donnent lieu à des publications, régulières, qui visent à mettre en lumière les processus créatifs des écrivains, et, par-là, les mouvances de leurs créations.

L'ITEM joue en cela un rôle crucial, tant dans la connaissance précise des œuvres et de leur construction, que dans l'interrogation de méthodes et de pratiques visant à consacrer un auteur. Ainsi, la théorie génétique s'inscrit dans une constante remise en question des présupposés critiques et littéraires. Refusant l'approche biographique, qui ne lit le texte qu'à la lumière de la psychologie et de la biographie de l'auteur, et l'approche formaliste et structuraliste qui tend à « vider de sa substance<sup>182</sup> » l'objet littéraire déclaré entité autosuffisante, l'approche génétique apporte, dès la fin des années 1970, « à la fois l'étendue inexplorée d'un vaste continent de documents inédits », « une procédure d'investigation et de validation critique », et, surtout « la densité théorique d'un nouvel objet structuré par le temps : l'écriture littéraire comme processus, l'œuvre comme genèse<sup>183</sup> ».

---

<sup>180</sup> « L'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM), dirigé par Paolo D'Iorio, est une unité de recherche du Centre National de la Recherche Scientifique et de l'École normale supérieure (UMR 8132 CNRS / ENS) qui se consacre à l'étude de la genèse des œuvres de l'esprit à partir des traces empiriques laissées au cours du processus créateur. », <http://www.item.ens.fr/thematique/>.

<sup>181</sup> « Item – Thématique », (en ligne : <http://www.item.ens.fr/thematique/>).

<sup>182</sup> P.-M. de BIASI, *Génétique des textes*, op. cit., p. 6.

<sup>183</sup> *Id.*, p. 6-7.

Néanmoins, en dépit des perspectives intéressantes qu'elle soulève, elle accorde encore une place prépondérante à l'auteur, du moins jusqu'aux années 2000-2010 :

Contrairement au structuralisme dont elle est issue, la critique génétique peut difficilement envisager de faire l'économie du concept d'auteur. L'intérêt pour la genèse est historiquement tributaire de la forme exacerbée qu'a revêtue, à partir du Romantisme, le culte du génie. L'étude des avant-textes participe d'une curiosité pour les mystères d'une création démiurgique conçue comme manifestation d'une disposition singulière. Cette conception a conditionné – directement ou indirectement- le recueil, la conservation et le classement des manuscrits d'écrivains. [...] Que nous le voulions ou non, nous avons beaucoup de mal à nous déprendre de ce que Jack Stillinger a appelé le « mythe du génie solitaire » [...] <sup>184</sup>.

Ainsi, Donin et Ferrer rappellent qu'au sein de l'ITEM, les premiers groupes de travail se sont d'abord précisément attardés sur l'étude de la production d'écrivains reconnus, mis en lumière par une époque, et ont entretenu l'intérêt qui avait pu leur être porté. L'étude génétique ne peut, bien sûr, tout à fait être dissociée d'une connaissance biographique précise de l'écrivain : il s'agit de dater les manuscrits, d'ordonner les différentes versions d'un travail, et de comprendre ce qui, dans la vie de celui qui écrit, génère un allongement, ou une réduction soudaine de la matière composant les brouillons. L'étude génétique, lorsqu'il s'agit de se pencher sur un individu unique, peut trouver des réponses là où un dialogue s'instaure entre l'écrivain et son texte qui s'écrit. Certes, des zones d'ombre subsistent, et nul auteur ne note l'exact cours de ses pensées : bien souvent, le chercheur peut s'appuyer sur des échanges épistolaires ou des journaux intimes, s'ils existent (et donc sur la vie de l'auteur) pour démêler le déroulé d'un travail d'écriture. Le travail en collaboration, à moins que la collaboration ne se fasse à distance, ne dispose pas de tels moyens de mise en forme du dialogue entre collaborateurs. Oralisée, la parole échappe fatalement à l'étude, reléguant l'étude des collaborations à la périphérie des études génétiques.

### *Envisager la collaboration littéraire par le prisme de la critique génétique*

On peut alors comprendre et entendre les inquiétudes formulées par Ferrero quant au traitement que pourrait réserver une étude génétique des textes à des auteurs travaillant en collaboration :

Quasiment instinctive dans le cas d'une œuvre écrite en collaboration, la question du « comment » ne nous semble pourtant pas constituer un critère pertinent -ni même

---

<sup>184</sup> N. DONIN et D. FERRER, « Présentation : auteur(s) et acteurs de la genèse », *op. cit.*

acceptable- de littérarité. En effet, si l'on peut bien déduire implicitement (et sans doute légitimement) de la distinction entre les deux types d'œuvres plurielles (littéraires et non littéraires) de Borges et de Bioy, deux types de processus d'écriture différents, l'induction inverse (d'un type de processus de création à la littérarité d'une œuvre) s'avère rigoureusement impossible: et même si le sens commun dissocie tout naturellement le travail du poète ou du romancier de celui de l'essayiste ou du théoricien - à propos de l'écriture de l'écrivain, Michel Foucault évoque ainsi la dysmétrie communément admise entre la création et n'importe quelle mise en jeu du système linguistique (*L'ordre du discours*, p. 43) - le diagnostic de littérarité d'une œuvre s'établira toujours indépendamment de son processus de création<sup>185</sup>.

Si le chercheur s'emploie, lors d'une étude génétique, à débusquer ce qui, dans le manuscrit, relève de la main de l'un ou de l'autre des collaborateurs d'une œuvre cosignée, mettant en pratique une méthode relativement solide lorsqu'il s'agit de retracer les étapes d'une œuvre individuelle, il laisse de côté une part importante de l'œuvre, mais aussi du processus de création en collaboration. Ainsi de Lafon & Peeters qui, observant les manuscrits des frères Goncourt, remarquent que seul l'un des deux frères tient la plume. Jules Goncourt, tant qu'il vit, est ainsi le seul scripteur des manuscrits. Pourtant, lorsqu'il meurt, aucun changement radical n'est à noter dans la nature des observations reportées dans le journal. Là où il aurait été aisé de déduire que Edmond de Goncourt n'avait pas participé aux travaux cosignés, il apparaît que

Cet absolu de la fusion littéraire, esthétique, affective, psychologique, bien loin de se traduire en une écriture « à quatre mains », aboutit à une écriture *à une seule main*. Mais quelle main au juste ? Qui, concrètement, écrit le *Journal* ? C'est Jules, presque toujours, qui tient la plume à l'origine, Edmond se tenant à côté de lui pour cette « dictée à deux »<sup>186</sup>.

On voit donc, dans l'expérience qui est celle de l'un des plus célèbres couples d'auteurs, les frères Goncourt, qu'une part de la collaboration littéraire est évanescence, et, par-là, difficilement saisissable. La collaboration ne peut cependant être remise en question : Edmond de Goncourt ajoutera, à la fin du *Journal*, lors de la mort de Jules : « Je n'aurai plus son intelligence jumelle pour dire avant moi ce que j'allais dire ou pour répéter ce que j'étais de train de dire<sup>187</sup> », faisant écho à ces phrases rédigées dix ans plus tôt « Qu'on imagine, si l'on

---

<sup>185</sup> C. FERRERO, *L'œuvre en collaboration d'Adolfo Bioy Casares et de Jorge Luis Borges la littérature plurielle en question*, op. cit. p. 50.

<sup>186</sup> M. LAFON et B. PEETERS, *Nous est un autre*, op. cit., p. 22-23 (c'est eux qui soulignent). Voir aussi A. DELZANT, *Les Goncourt*, Charpentier, 1889, p. 310 et R. RICATTE, « Introduction », *Journal*, I, p. 11.

<sup>187</sup> J. et E. DE GONCOURT, « Nuit de samedi 18 juin à dimanche 1870 », *Journal des Goncourt, mémoires de la vie littéraire*, G. Charpentier et Cie, éditeurs, 1888 (Troisième volume : 1866-1870, p. 321-362), cité par *Id.* p. 26.

peut, deux hommes, deux cerveaux, deux âmes, deux activités, deux volontés liées, rivées, nouées, confondues jusque dans la vanité !<sup>188</sup> ».

Une des caractéristiques de la collaboration littéraire serait donc qu'elle comporte une part d'intraçable et d'intracé, née dans la discussion et nourrie par des échanges qui se font à l'oral. Cet aspect est souligné, par ailleurs, par Donin et Ferrer, observant une scène de collaboration entre Raphaëlle Bacqué et Ariane Chemin, filmée par le documentariste Yves Jeuland au journal *Le Monde* :

Dans ce moment prototypique d'écriture en duo, l'une tient la plume, l'autre oralise : chacune apporte du matériau et produit des jugements au fur et à mesure ; les décisions sur le texte comme sur la manière de le travailler sont prises en commun, au travers d'un dialogue qui en thématise (jusqu'à un certain point) les attendus. [...] On remarque en revanche que le cœur d'un tel processus de genèse collaboratif ne laisse aucune trace écrite. [...] Il serait donc trompeur de ramener tous les binômes en écriture à un modèle implicite de collaboration dans laquelle les deux contributeurs, par l'effet d'une osmose générale, verbaliseraient, écriraient, et corrigeraient ensemble leurs productions, du projet initial aux épreuves<sup>189</sup>.

L'analyse du travail collaboratif par les généticiens demande donc une restructuration profonde des attendus d'une telle étude. Celle-ci s'organise progressivement, et notamment lorsque les généticiens commencent à se tourner vers l'étude de domaines singulièrement différents et profondément marqués par des pratiques collaboratives avérées et acceptées, comme le théâtre, le cinéma, ou l'architecture : le cadre auctorial qui était celui des études génétiques vole en éclat (Donin et Ferrer). Cette tendance se confirme à l'ITEM lorsque le groupe Zola devient « le Centre d'étude sur Zola et le naturalisme » : dès le début des années 2000, c'est la théorie du roman qui est réinterrogée, donnant lieu, en 2016, à un numéro de *Genesis* entièrement consacré à l'écriture du cycle<sup>190</sup> ; la réflexion s'étend donc aujourd'hui au-delà de la figure de l'auteur Emile Zola et s'oriente vers un changement d'échelle décisif et

grâce au soutien du « Labex TransferS », le projet coordonné par Olivier Lumbroso entend élargir le concept de naturalisme à la diversité des naturalismes du monde, en étudiant les circulations culturelles des œuvres naturalistes entre grandes aires géolinguistiques, dans les sillages du *Dictionnaire des naturalismes* (60 collaborateurs du monde entier) coordonné par Colette Becker et Pierre-Jean Dufief et des recherches comparatistes d'Yves Chevrel sur le naturalisme européen. Ces changements d'échelles assurent une vision internationale de la vie littéraire naturaliste au 19e siècle, voire de

---

<sup>188</sup> J. et E. DE GONCOURT, « Mai 1859 », *Journal des Goncourt, mémoires de la vie littéraire*, G. Charpentier et Cie, éditeurs, 1888 (Troisième volume : 1866-1870, p. 321-362), cité par *Id.* p. 25.

<sup>189</sup> N. DONIN et D. FERRER, « Présentation : auteur(s) et acteurs de la genèse », *op. cit.* p. 11.

<sup>190</sup> A. PAGES, « Pour une génétique des cycles romanesques », *Genesis*, n° 42, 2016.

ses métamorphoses au 20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècle, dans une approche des processus de patrimonialisation dépassant les frontières hexagonales<sup>191</sup>.

La dimension analytique du groupe tend donc à déporter l'analyse par-delà son objectif purement centré sur une auctorialité particulière. De la même manière, l'équipe « Manuscrits francophones » inscrit son séminaire annuel de 2016-2017 dans une perspective de réflexion large, autour de la question « Faire avancer, à partir de données objectives, la réflexion sur l'articulation entre le biographique, le poétique et le génétique<sup>192</sup> ».

En ce sens, la création du groupe Schwarz-Bart, au sein de l'équipe « Manuscrits Francophones » en 2018 n'est pas anodine et s'inscrit dans une évolution capitale pour les études génétiques. En effet, pour la première fois, un groupe est consacré à deux auteurs, et la conservation des archives de ces deux auteurs. Elle se place dans le sillage du numéro de *Genesis*, la revue de l'ITEM, entièrement consacré à la collaboration littéraire<sup>193</sup>, qui tente d'en saisir les complexités et les limites :

Toutes ces extensions fonctionnelles et chronologiques [la collaboration à travers la traduction, l'édition, la collaboration *post-mortem*...] soulèvent évidemment la question des limites du concept de collaboration. Jusqu'où peut-on aller, ou plutôt jusqu'où est-il utile d'aller dans l'inclusion des contributions créatrices au sein du projet génétique ? [...] Par-delà les restrictions pratiques sur lesquelles on peut s'accorder [...] il est clair que la réponse à la question des délimitations des contributions créatrices est d'abord fonction des présupposés (implicites ou explicites, théorie indigène ou théorie exogène) de celui qui la pose – et en particulier, de ses conceptions de l'« auteur » et du « processus de création »<sup>194</sup>.

Du garçon qui amène le café à celui qui écrit, lui permettant de se mettre à sa table de travail<sup>195</sup>, à l'éditeur qui conseille, critique, corrige, en passant par les adjuvants ou les censeurs d'un texte, nombreux sont ceux qui participent au processus de création, si celui-ci est considéré dans un sens très large. En somme, la critique génétique se présente alors, justement, comme moyen privilégié pour aborder la question de la collaboration littéraire : c'est en saisissant la manière dont se construit l'œuvre, les contraintes qui pèsent sur son processus créatif, qu'il est possible de comprendre les enjeux de la collaboration littéraire et de la saisir dans toute sa

---

<sup>191</sup> « Item – CENTRE D'ÉTUDE SUR ZOLA ET LE NATURALISME », s. d. (en ligne ; consulté le 3 avril 2021).

<sup>192</sup> « Item – Équipe Manuscrits francophones », s. d. (en ligne ; consulté le 3 avril 2021).

<sup>193</sup> N. DONIN et D. FERRER, *Créer à plusieurs mains, Genesis 41/15, op. cit.*

<sup>194</sup> N. DONIN et D. FERRER, « Présentation : auteur(s) et acteurs de la genèse », *op. cit.* p. 24.

<sup>195</sup> Exemple présenté par *Id.*, p. 25, issu de Howard S. BECKER, *Art Worlds*, Berkeley, Université of California Press, 1984.

complexité. Il apparaît donc possible, et non antinomique, d'étudier la coauctorialité d'un point de vue génétique, à condition de ne pas s'en tenir aux marques laissées sur le papier : le dévoiement de la critique génétique, qui est celui que craint et dénonce Ferrero, serait ainsi de décider que celui qui tient la plume serait l'unique référent stable du texte en construction.

### *Critique génétique et collaboration littéraire : questions et méthodes*

Ainsi, l'étude d'un corpus collaboratif par la critique génétique nécessite d'abord d'avoir « bien compris l'organisation de l'activité créatrice concernée, avec les hiérarchies qu'elle implique<sup>196</sup> ». L'approche génétique se voit enrichie par les différents cas de collaboration, en ce qu'elle l'oblige à reconsidérer certains aspects, certes présents mais moins criants dans l'étude d'un travail solitaire.

En un sens, la problématique de la collaboration pluriauctoriale ne fait que rendre visible, incarnée dans des « mains » différenciées, un feuilleté polyphonique présent de façon parfois moins saisissable dans toute genèse, même la plus solitaire<sup>197</sup>.

Utilisée dans son acception la plus basique, la critique génétique peut n'être qu'un moyen de tenter de déterminer, à partir des marques laissées sur le papier, ce qui relève de l'écriture de l'un ou de l'autre. Néanmoins une vision précise et minutieuse de la critique génétique révèle un rôle et des outils plus complexes, qui réinterrogent, de fait, notre rapport à l'œuvre et à ceux qui la produisent. Nous nous proposons donc d'aborder le couple Schwarz-Bart et ses œuvres cosignées (ou non) par le prisme de la critique génétique, en observant la manière dont se construit la collaboration et le texte à travers elle, tout en gardant à l'esprit qu'il nous faut

Commencer, autant qu'il est praticable, par *ne pas* interpréter : voilà ce qui distingue la démarche génétique de toutes les autres formes d'approche critique des œuvres. Quelle que soit la nature de cette œuvre, l'essentiel de la recherche réside dans cette conversion du regard : non pas le résultat en lui-même mais le processus dont il dérive et l'anime<sup>198</sup>.

La critique génétique invite donc à un nouveau regard sur l'œuvre, et semble conjuguer à la fois une approche qui interroge la notion d'auteur, dont nous avons pu mesurer les nombreuses limites, et une approche qui observe, autant que possible les processus à l'œuvre à la fois au sein du texte et au moment de la conception de celui-ci.

---

<sup>196</sup> *Id.* p. 26.

<sup>197</sup> *Id.* p. 24.

<sup>198</sup> P.-M. de BIASI, *Génétique des textes*, *op. cit.* p. 263.

Les notions complémentaires d'*exogenèse* (travail de récolte de sources documentaires et de documents préparatoires en vue de l'écriture<sup>199</sup>) et d'*endogenèse* (travail d'écriture qui s'engendre à partir de ses propres moyens, qui ne prend naissance que dans l'esprit de l'écrivain – sa mémoire, ses idées) formulées pour la première fois en 1979 par Debray-Genette<sup>200</sup> et empruntées au domaine botanique, s'avèrent des clés de lecture essentielles lorsqu'il s'agit d'étudier une œuvre d'un point de vue génétique. Elles nous permettent de poser un autre regard sur la collaboration schwarz-bartienne. Biasi, qui s'emploie à explorer et approfondir ces notions, définit l'exogenèse comme « la dynamique qui anime le travail de l'écrivain quand il cherche, sélectionne et intègre des textes, des modèles ou des informations [...] dont les sources sont extérieures à sa propre écriture<sup>201</sup> » et l'endogenèse comme « la relative autonomie d'un processus spontané où l'écriture ne se déploie, en tant qu'expression d'une intériorité, qu'en s'appuyant sur les moyens de la langue, l'imaginaire de l'écrivain et ses choix esthétiques<sup>202</sup> ». Les deux processus, complémentaires, peuvent être poreux ; ainsi, Biasi remarque :

[que] le cas le plus fréquent reste tout de même de très loin (neuf cas sur dix) l'effacement progressif de toute trace d'importation au sein d'un continuum textuel où l'élément intertextuel finit par ne plus se distinguer du tissu rédactionnel. Cette conversion de l'exogénétique en endogénétique s'accomplit principalement sous l'effet de la textualisation, fonction opératoire dont l'exécution relève pour l'essentiel des *brouillons*. [...] L'intégration endogénétique peut faire disparaître toute trace de l'importation originaire, elle n'efface en rien le rôle fondamental que l'élément exogénétique initial peut avoir joué en tant que tel pendant toute une étape de la rédaction<sup>203</sup>.

L'aspect poreux de ces notions est d'autant plus visible si on considère que, dans la collaboration, deux individus s'échangent des informations dont ils deviennent alors, l'un pour l'autre, les sources exogénétiques, alors que, dans le même temps, ils créent de manière endogénétique. Wells remarque l'absorption de l'écriture de Simone Schwarz-Bart par André

---

<sup>199</sup> P-M de Biasi définit l'exogenèse en ces termes : « *Exogenèse* est le nom donné, en critique génétique, à la logique des processus intertextuels qui accompagnent le mouvement de création de l'œuvre. Ce terme désigne la dynamique qui anime le travail de l'écrivain quand il recherche, sélectionne et intègre des textes, des modèles ou des informations (documentaires, référentielles, littéraires, etc.) dont les sources sont extérieures à sa propre écriture. Le concept d'exogenèse a donc reformulé, en termes de processus, la notion d'intertextualité, initialement conçue pour l'interprétation du texte littéraire publié, de manière à la rendre opérationnelle pour élucider les phénomènes temporalisés de la genèse. » P.-M. de BIASI, « De l'intertextualité à l'exogenèse », 2020, p. 11-29.

<sup>200</sup> R. DEBRAY-GENETTE, « Génétique et poétique : le cas Flaubert », dans *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, coll. « Textes et manuscrits », 1979.

<sup>201</sup> P.-M. de BIASI, « De l'intertextualité à l'exogenèse », 2020, *op. cit.*.

<sup>202</sup> *Id.* p. 17.

<sup>203</sup> *Id.*, p. 24.

Schwarz-Bart dans *Un plat de porc aux bananes vertes*<sup>204</sup>. Une nouvelle lecture nous permettrait de voir en chacun des collaborateurs d'une création artistique *à la fois* le porteur d'un travail endogénétique et d'un travail exogénétique ; à la fois source extérieure et générateur interne des composés de l'œuvre finie. Par un jeu d'influences mutuelles, l'écriture change et évolue. Cette remarque nous permet de dépasser une lecture conflictuelle, qui n'appréhenderait la création que comme un rapport de force.

Ces notions nous permettent de préciser notre vision de la collaboration, tout en éclairant une méthodologie d'approche qui nous semble la plus à même de décrire à la fois le processus et les enjeux de celui-ci. Ainsi, le véritable rôle de l'exogenèse serait « moins d'informer ou d'approvisionner l'écriture de nouveaux matériaux que de lui offrir des éléments dialogiques pour une relance incitative et heuristique des processus d'endogenèse<sup>205</sup> ». La création se nourrit donc d'apports extérieurs, qui l'alimentent, l'influencent et l'inspirent. Le mot « dialogique » a ici pour nous son importance. Il fait aussi écho à l'approche de Mikhaïl Bakhtine dans *La Poétique de Dostoïevski*<sup>206</sup>, mettant en lumière, comme le souligne Herschberg-Pierrot, la polyphonie du roman, fondée sur la coexistence de points de vue en interaction, le dialogisme de l'énonciation

Dans la vision artistique de Dostoïevski, la catégorie essentielle n'est pas le devenir mais la coexistence et l'interaction. Il voyait et pensait son monde principalement dans l'espace et non dans le temps<sup>207</sup>.

De plus, dans toute collaboration, le dialogue est central, voire fondateur : à tel point que nous pourrions avancer, pour répondre à l'injonction de Donin et Ferrer, comme limite d'étude de collaboration, cette unique notion. Serait collaborateur celui dont le dialogue générerait un apport nécessaire, fructueux et constant au cours d'un processus de création donné ; mais aussi celui qui rendrait visible cette interaction et les réseaux qu'elle tisse au sein de ce processus.

Ainsi, Elie Duprey, pourtant chaleureusement remercié par Simone Schwarz-Bart pour son aide précieuse avec l'outil informatique lors de la rédaction d'*Adieu Bogota*<sup>208</sup>, se défend

---

<sup>204</sup> C. WELLS, « La poétique de la relation conjugale : Simone et André Schwarz-Bart dans le lit de Procuste », *Tangence*, n° 62, 2000, p. 100-122.

<sup>205</sup> P.-M. de BIASI, « De l'intertextualité à l'exogenèse », 2020, *op. cit.* p. 24.

<sup>206</sup> M. M. BAKHTINE, I. KOLITCHEFF et J. P. KRISTEVA, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1970

<sup>207</sup> A. HERSCHBERG PIERROT, « Chemins de l'œuvre », *op. cit.*

<sup>208</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Adieu Bogota*, *op. cit.*.



d'avoir collaboré au roman, précisant qu'il n'a jamais engagé de dialogue autour du texte que lui confiait Simone Schwarz-Bart.

En lisant, sans doute, elle [Simone Schwarz-Bart] pouvait corriger. Mais la plupart des textes que je tapais moi de mon côté était déjà quasiment finalisée. Cela va de soi que moi je respectais la moindre virgule de mon côté. Et après, peut-être que quand Simone reprenait le manuscrit intégral, elle pouvait corriger telle ou telle chose. Moi quand je tapais de mon côté je laissais même ce qui me semblait être une faute d'orthographe ! Je pouvais donner un avis global mais jamais sur des questions ponctuelles de style... généralement je manifestais mon enthousiasme pour tel truc en disant ça c'est absolument magnifique, ça il faut absolument le garder... Toute la fin d'*Adieu Bogota*, elle me l'a dictée ; et une fois qu'elle m'a dicté toute la fin, qui était un peu comme une claque au fur et à mesure que je le tapais ; arrivés à la toute dernière phrase, à « Adieu Bogota », je lui ai dit tout de suite : c'est ça qui doit être le titre ! mais c'est à peu près tout<sup>209</sup>.

Duprey précise donc son rôle secondaire : il ne génère aucun dialogue, et son intervention sur le titre du roman est, de fait, de l'ordre du détail. En effet, les notes et manuscrits de l'auteur donnent à voir les titres prévisionnels de l'œuvre, dont un « Bogota Bogota », devenu « Adieu Bogota » sous la plume de l'autrice. Une étude plus poussée et approfondie pourrait mettre en lumière le rôle qu'ont notamment pu jouer ceux qui ont aidé Simone Schwarz-Bart à retaper les textes à l'ordinateur, à destination des Éditions du Seuil : Elie Duprey, Lawrence Bihary Szwarcbart. Nous faisons néanmoins ici le choix de les écarter des collaborateurs, tout adjuvants et nécessaires qu'ils aient pu être dans le processus génétique des romans<sup>210</sup>.

L'élaboration textuelle de ce roman écrit après la mort d'un de ses cosignataires, André Schwarz-Bart, souligne par ailleurs la ligne ténue entre exogenèse et endogenèse qu'interroge toute collaboration littéraire. En effet, si celle-ci semble au premier abord facile à dessiner dans le cas d'une écriture singulière, marquée chronologiquement par une distinction entre le moment où l'écrivain récolte des données et celui où il entame la rédaction de son roman (ces deux moments pouvant s'alterner), dans le cas d'une collaboration littéraire, où se situe la limite entre les deux ? Le collaborateur est-il une source extérieure, qui apporte des informations capitales pour l'élaboration de l'œuvre ou est-il l'écrivain, qui phagocyte ces informations, les fait siennes, et leur donne une forme particulière ? Plus encore, nous verrons que la collaboration pouvait souvent s'étendre après la mort de l'un des deux collaborateurs : que dire alors de la démarche de celui ou celle qui rédige post-mortem à partir de la matière laissée par

---

<sup>209</sup> E. DUPREY, interrogé par F. MARGRAS le 13.10. 2018, à Goyave.

<sup>210</sup> Elie Duprey se refuse notamment à discuter le travail d'écriture littéraire avec l'autrice Simone Schwarz-Bart dont il ne se présente que comme l'assistant.

l'autre ? Est-ce que les brouillons de celui qui est parti sont considérés comme une source exogénétique ?

C'est de fait la question que pose la collaboration schwarz-bartienne, qui se déploie de la collaboration classique, où toutes les parties sont non seulement présentes mais aussi vivantes, à une collaboration *post-mortem*. André et Simone Schwarz-Bart s'inscrivent dans le schéma attendu où deux individus échangent sur leur création qui naît (le roman *Un plat de porc aux bananes vertes* en 1967) ; mais leur collaboration littéraire est étonnante pour les romans *L'étoile du matin*<sup>211</sup>, *L'ancêtre en Solitude*<sup>212</sup>, et *Adieu Bogota*<sup>213</sup>. L'approche génétique nous permet d'appréhender cette collaboration dans sa complexité en nous poussant à déconsidérer l'individu au profit du processus menant à la création, nécessaire transformation de celui-ci :

La genèse d'une œuvre, la genèse comme phénomène (et non plus comme expertise d'un tas de papiers), la génétique donc, serait alors la description de cet acte de conversion par lequel le scripteur met le monde empirique et donné d'avance entre parenthèses, le suspend, et où il s'extrait de son ego empirique pour atteindre une position extrêmement originale qui est celle d'un ego transcendantal<sup>214</sup>.

Transcendant, donc, les individualités qui joignent leurs volontés créatrices et leur donne une forme commune, la création collective, le travail collaboratif est une forme de création en soi.

Nous appréhendons donc la critique génétique, ses méthodes et sa perception du travail littéraire comme une manière pertinente d'envisager la collaboration littéraire, et notamment celle de Simone et André Schwarz-Bart, en considérant, à la suite de Jean-Pierre Urban, que :

[...] c'est la place centrale de l'archive qui est reconnue pour assurer un retour permanent à l'œuvre. À l'œuvre non pas seulement établie dans ses éditions, mais aussi et surtout lue dans son processus de création, c'est-à-dire dans le rapport de l'auteur avec elle en train de s'écrire et de se construire, hors des interférences biographiques directes, voire même hors de l'histoire extérieure, si prégnante soit-elle ou ait-elle été. Un processus de transmutation des faits qui acquiert son autonomie structurale et impose ses lois. Une élaboration intime, secrète dont il s'agit, pour nous, les critiques, chercheurs et lecteurs de retrouver les traces dans les documents inédits qui nous ont été

---

<sup>211</sup> A. SCHWARZ-BART, *L'étoile du matin*, *op. cit.*.

<sup>212</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *L'ancêtre en Solitude*, *op. cit.*.

<sup>213</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Adieu Bogota*, *op. cit.*.

<sup>214</sup> E. MARTY, in CONTOT et FERRER, *Pourquoi la critique génétique ? Méthode, théories*, CNRS, 1998, p. 103, cité par P.-M. de BIASI, *Génétique des textes*, *op. cit.* p. 208.

transmis ou laissés : brouillons, ébauches, notes dans les cahiers, carnets, feuillets libres, cassettes de notes audio, ouvrages annotés etc<sup>215</sup>.

Plus encore, il nous semble qu'en donnant toute sa place au processus d'écriture tel qu'il est possible de l'envisager dans les archives schwarz-bartienne, à une histoire construite plus par les projets que par les travaux aboutis, plus par les idées et les notes que par les phrases imprimées et reliées, nous saisissons plus précisément les enjeux de la collaboration littéraire dont les contours et les caractéristiques restent mouvants. Comme toute œuvre imprimée n'est qu'un état du texte, la signature, et, avec elle, la cosignature, fait signe vers un éternel inachevé littéraire, particulièrement imagé par la création de Simone et André Schwarz-Bart.

Il peut alors s'avérer fécond d'observer la manière dont les auteurs eux-mêmes abordent leur collaboration littéraire, et d'observer quelles sont les images qui dominent la représentation de l'acte créatif collaboratif. En effet, si la création d'une « posture » littéraire est fondamentale dans le lien qui se tisse entre le lecteur et l'auteur, elle l'est d'autant plus, et pour toutes les raisons que nous avons évoqué plus haut lorsqu'il s'agit de coauteurs. Nous observerons donc la manière dont les auteurs légitiment et tentent de saisir leur travail commun, afin de dégager les éléments d'une poétique de la collaboration littéraire.

### 2.3. Poétique de la collaboration littéraire

#### *Le récit de Peeters : le mythe des « poètes maudits »<sup>216</sup>*

L'essai de Lafon & Peeters, *Nous est un autre*, ouvrage décrivant à grands traits les collaborations les plus célèbres des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles, se présente comme un parcours immersif au cœur de « duos d'écrivains ». Les auteurs proposent un travail d'enquête dans lequel ils s'attachent à donner la parole aux auteurs eux-mêmes, comme témoins de leur propre pratique d'écriture. Cependant, il repose sur une évidence présentée dès la préface : « Et ce livre lui-même, comme on l'aura compris, ne pouvait être écrit qu'en collaboration<sup>217</sup> ». Outre les

---

<sup>215</sup> J.-P. ORBAN, « L'archive, nouveau point d'ancrage des études schwarz-bartiennes », *Continents manuscrits. Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora*, n° 16, 15 avril 2021 (en ligne ; consulté le 21 octobre 2021).

<sup>216</sup> Nous reprenons ici à dessein les mots de Verlaine, qui désignent toute une génération d'écrivains incompris de leurs pairs. Voir P. VERLAINE, *Les Poètes maudits*, première édition, Paris, L. Vanier, 1884.

<sup>217</sup> M. LAFON et B. PEETERS, *Nous est un autre*, op. cit., p. 12.

derniers mots d'une introduction, nous y lisons une manière d'annoncer la portée autoréflexive de l'ouvrage. Il nous semble en effet qu'avant d'être la réponse à un manque, à une invisibilité des couples de création dans la recherche (comme ses auteurs le soutiennent), il se construit comme une manière de répondre à la question : que sommes-nous, nous, lorsque nous écrivons à deux ? En creux, s'inscrit donc une réflexion sur une collaboration particulière, celle de l'écrivain et universitaire hispaniste français Michel Lafon, avec Benoît Peeters, romancier, biographe, scénariste, critique et théoricien de la bande dessinée, scénographe et éditeur. Nous nous pencherons sur ce récit d'une collaboration, sur lequel repose l'ouvrage tout entier, afin d'en dégager les lignes de force.

L'essai, au-delà de la description des plus célèbres cas de collaboration littéraire, se conclut sur un dernier récit aux allures d'introspection, lui aussi intitulé « Nous est un autre ». Il se distingue des autres biographies de l'ouvrage par l'usage de l'italique et la prédominance de la première personne du singulier. Peeters propose un retour sur leur collaboration littéraire, sur la relation qu'il a eu avec Lafon, mais aussi, chose nouvelle, sur les critiques qui accompagnèrent leurs travaux communs. Il décrit en 2020 cet épilogue comme une « petite fiction<sup>218</sup> » qui lui permet de métaphoriser non seulement l'esthétique de la collaboration mais surtout *l'éthique* de celle-ci : à l'inverse de Narcejac, qui s'attribue après la mort de son collaborateur toute la création, Peeters n'« abime » pas le *duo*, et donc ne s'abime pas lui-même, en insistant sur l'amitié fusionnelle entre Lafon et lui. Il s'agira pour nous d'observer le déroulé de cette fiction par laquelle se construit la posture auctoriale<sup>219</sup> des coauteurs.

Respectant le schéma des biographies d'auteurs qui la précède, Benoît Peeters débute en dévoilant le moment de la rencontre « le colloque où le hasard nous avait réunis<sup>220</sup> », les débuts de la collaboration « nous avons commencé à correspondre<sup>221</sup> », puis en exposant une « méthode » :

Notre fameuse « méthode » s'est construite peu à peu, comme malgré nous. Craignant la lassitude, nous avons tenté de la faire évoluer. Jamais nous ne sommes arrivés à la transformer en profondeur. L'impulsion initiale, *je crois pouvoir le dire*<sup>220</sup>, venait de moi plus souvent que de lui. L'intrigue proprement dite, jusque dans ses détails, nous la bâtissions de concert. Il écrivait alors le premier chapitre. Je le reprenais, presque toujours en l'amplifiant, et je le prolongeais du second chapitre. Il recevait à son tour

---

<sup>218</sup> B. PEETERS, « Des duos d'écrivains à l'écriture collective: quelques pistes », *op. cit.*

<sup>219</sup> J. MEIZOZ, *Postures littéraires. 1, op. cit.*

<sup>220</sup> M. LAFON et B. PEETERS, *Nous est un autre, op. cit.*, p. 339.

<sup>221</sup> *Id.* p. 339.

ma copie, la revoyait, puis rédigeait le premier jet du chapitre trois, et ainsi de suite. *Nous avons inventé la « double alternance », des chapitres et des couches d'écriture. Notre entente était telle que nous n'éprouvions jamais le sentiment de travailler l'un sans l'autre*<sup>222</sup>.

Il s'agit ici de proposer au lecteur un dernier décryptage par le biais d'une description franche des étapes de collaboration littéraire, cette fois uniquement depuis le point de vue de l'un de ses auteurs. Comme dans les biographies littéraires qui précèdent l'ultime chapitre « Nous est un autre », il est fait état de la création d'un monde commun de références : les deux individus, les deux personnalités, se fondent progressivement en une, enrichie des deux, et le travail individuel ne peut se départir de l'influence du cosignataire, même lorsque celui-ci est absent, éloigné. Il est alors fait état des échanges, de la relation qui se noue entre deux êtres, et leur permet une fluidité de communication telle que la cosignature finisse par s'imposer comme une évidence.

Aux considérations sur la relation humaine qui se tisse entre deux personnes s'ajoute la création d'un « auteur », « Lafon & Peeters », reconnaissable d'abord à sa signature, avec esperluette, puis à son style :

Nous avons décidé de nous répartir les chapitres ; à lui les pairs, à moi les impairs. Nous rédigeâmes ainsi près de la moitié du livre, dans nos villes respectives, avant de nous rendre compte, en relisant le texte dans sa continuité, que trop de disparités trahissaient une double origine. Nous savions inventer ensemble. *Restait à nous forger un style*<sup>223</sup>.

Il nous fallait trouver aussi une signature. Nous n'aimions ni les pseudonymes, ni les traits d'union. Nous optâmes pour l'esperluette, en abandonnant au passage nos prénoms<sup>224</sup>.

L'essai *Nous est un autre* se présente donc, selon nous, comme tendu vers un objectif précis : montrer que l'intrication radicale entre le monde de l'intime (la rencontre entre deux personnes) et celui de l'écriture serait aussi lié lorsqu'il s'agit d'évoquer une collaboration que lorsqu'il s'agit d'étudier le résultat d'écriture singulière, profondément liée aux aléas qui parcourent la vie d'un individu. On peut de plus, lire, dans les biographies des collaborations précédemment présentées, des explications, des justifications de certains choix éditoriaux, comme celui de la signature avec esperluette, dans lesquelles Lafon & Peeters se retrouvent. Chaque collaboration

---

<sup>222</sup> *Id.* p. 340. C'est nous qui soulignons.

<sup>223</sup> *Id.* p. 340-341. C'est nous qui soulignons.

<sup>224</sup> *Id.* p. 340.

littéraire présentée semble expliquer, raconter, justifier ou légitimer celle qui est à l'origine de l'ouvrage. En d'autres termes, en rédigeant *Nous est un autre*, Lafon & Peeters entament en réalité une recherche sur ce qu'est leur propre collaboration littéraire. Néanmoins, on y retrouve un schéma récurrent, en trois temps, similaire à celui qui parcourt notamment le récit d'André et Simone Schwarz-Bart : la rencontre de deux individus, la fusion par l'écriture, l'animosité ou l'incompréhension des critiques littéraires.

Le chapitre « Nous est un autre » s'attarde ainsi longuement, comme l'avait fait l'ensemble de l'ouvrage, sur l'incompréhension de la critique confrontée à la signature conjointe. Cette incompréhension contraint à la construction d'un récit policé, invariant, destiné à alimenter les imaginaires :

Longtemps, la critique s'est couchée de bonne heure. Elle s'endormait sur nos romans. Il était si facile de nous ignorer. Ou de se cantonner à notre « numéro de duettistes », d'un air faussement émerveillé. Aucune ironie ne nous aura été épargnée par ces grands esprits, ni aucun cliché. [...] *Pour continuer à ne pas nous connaître, ils voulaient en savoir plus sur le fonctionnement de notre duo. Qui faisait quoi ? Quelle était la part exacte de chacun dans l'édifice ? Qui de nous deux avait inventé l'autre ? On nous posait sans fin les mêmes questions.* [...]

Pour nous débarrasser des indiscrets, nous avons mis au point une version officielle. Nous resservions à l'envi les mêmes descriptions pittoresques de notre méthode, les mêmes bons mots, les mêmes anecdotes évocatrices. Nous racontions une fois de plus notre première rencontre sur les bords du Saint-Laurent, nous insistions sur nos manies et sur nos rites<sup>225</sup>.

S'il s'ouvre lui-même sur ce récit, le chapitre « Nous est un autre » s'inscrit donc dans une démarche singulière qui se présente comme inédite : le dévoilement de la face cachée de la collaboration et des cicatrices laissées par le désintérêt des critiques pour l'œuvre au-delà de la figure auctoriale.

Voici sept ans, la mort de mon ami relança la curiosité. Nos explications ne suffisaient plus. Les enquêtes sur notre tandem se firent plus pressantes. Il fallait à tout prix découvrir notre véritable façon de travailler, soigneusement dissimulée derrière des déclarations de façade. [...] Certains critiques nous lurent enfin, mais uniquement dans le but de pointer, dans nos livres communs, ce qui venait de ses scénarios précoces et de mes fictions oubliées. [...] Il me serait facile d'user du triste privilège du survivant pour rétablir quelques vérités. Mais quand bien même l'un de nous deux aurait apporté plus d'idées, aurait écrit plus de pages, sa part dans l'œuvre commune pèserait-elle pour autant plus lourd ? Comment leur faire admettre qu'un silence, qu'un regard, qu'un

---

<sup>225</sup> *Id.* p. 343. C'est nous qui soulignons.

soupir peuvent métamorphoser un roman ? Que peuvent-ils comprendre à l'alchimie d'un duo comme le nôtre<sup>226</sup> ?

La mort d'un des deux écrivains se fait détonateur, relance le débat, les suppositions et les attaques jugées injustes et indignes du travail accompli. En cause, l'intérêt renouvelé que suscite la mort d'une personnalité publique ou reconnue par un large public, qui s'emploie alors à encenser le disparu en relatant ses accomplis. L'auteur (*persona*, le masque), acquiert une nouvelle dimension. Le chapitre « Nous est un autre » se déploie alors progressivement comme un cri contre l'incompréhension, contre le refus de penser la collaboration littéraire.

Enfin, finalement que nous reprochait-on ? Qu'est-ce qui a déchaîné contre nous tant de passions et de suspicions ? La collaboration bien sûr. Là est le scandale, l'inadmissible, l'impensable. Qu'importent la manière, la méthode, le travail, l'entente, l'amitié ! Qu'importent les livres ! Pour ces gens-là, s'associer est forcément l'aveu d'un manque, d'une impuissance, le contournement maladroit d'un échec personnel. Il serait impossible de créer vraiment ensemble, à un même rythme, d'une même plume ou de deux plumes indissociables. Et pourtant, je l'atteste, la fusion peut exister<sup>227</sup>.

On note ici le travail de la ponctuation, qui retrace une forte émotion par le biais notamment des phrases exclamatives. La collaboration comme « fusion » entre deux entités est en effet la thèse défendue par Lafon & Peeters, et développée tout au long de leur travail grâce à quantité d'exemples de *duos*, couples, amis, frères. Ainsi, chez les Goncourt, c'est la fusion de deux frères, presque incestueuse qui est racontée ; chez Dumas et Maquet, l'un est absorbé par l'autre ; dans le cas d'Engels et Marx, l'un survit à l'autre et doit s'y être parfaitement assimilé afin de pouvoir correctement diffuser l'œuvre de l'ami disparu. À l'inverse, les collaborations « ratées » marquent l'échec de cette fusion nécessaire à l'émergence de l'œuvre collaborative, comme dans le cas de Flaubert et Ducamp. La fusion, dans le récit de Lafon & Peeters, est donc présentée comme centrale, au fondement de toute entreprise collaborative. Ce recours systématique à la notion de fusion est sans doute une manière de réconcilier la collaboration avec le mythe romantique de l'auteur, être unique, individu génial. Elle est, de plus, la marque d'une recherche active de légitimité dans le monde littéraire : deux individus ne doivent faire qu'un, devenir une seule et même entité, s'ils veulent pouvoir créer, mais plus encore, s'ils veulent voir leur création lue et étudiée pour ce qu'elle est.

Ainsi, on relève le rapport conflictuel qu'entretiennent, dans ce récit de collaboration, les coauteurs à la critique. L'individualité née de la fusion de deux auteurs est aussi,

---

<sup>226</sup> *Id.* p. 343-344.

<sup>227</sup> *Id.* p. 344.

fondamentalement, un incompris de son époque : là encore, nous retrouvons peut-être une caractéristique du mythe romantique de l'écrivain, génial mais indescriptiblement seul. L'opposition aux critiques rappelle ainsi la manière dont se construisent socialement les poètes dès le XIX<sup>ème</sup> siècle, en opposition frontale avec la bourgeoisie qui les boude : on assiste à une multiplication des manifestes s'insurgeant contre l'incompréhension du public, et présentant les poètes comme infiniment supérieurs à ceux qui ne peuvent les comprendre<sup>228</sup>. Si nous ne remettons pas en doute cette incompréhension que nous avons-nous-même soulevée et expliquée plus haut, nous notons néanmoins les similitudes de ce récit avec les grandes lignes de l'histoire littéraire du XIX<sup>ème</sup> siècle notamment : il s'agit de replacer, dans l'Histoire à laquelle elle appartient, la création dans la collaboration littéraire. Peeters convoque donc les grands mythes littéraires pour donner à comprendre une pratique littéraire que l'on peine à saisir : il invoque la vision d'un coauteur « alchimiste » (autre image profondément ancrée dans le XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>229</sup>), créant et innovant sous les injures, nouveau poète maudit.

L'essai *Nous est un autre* nous semble donc proposer non une réflexion sur la collaboration mais une tentative de légitimation de la collaboration par le biais d'un travail d'assimilation de l'auteur à un « troisième homme » dont on fictionnalise l'existence : dont la naissance comme la mort pourraient être précisément datées (du jour de la rencontre), la vie déroulée, avec ses aléas, ses hauts et ses bas. Il y a Lafon, il y a Peeters, et il y a « Lafon & Peeters ». Les duos d'écrivains présentés dans l'essai collaboratif de Lafon et Peeters le sont principalement à travers ce prisme : ont-ils, ou non, réussi à devenir ce « troisième homme », qui légitimerait toute l'entreprise de collaboration ? Lafon & Peeters semblent pris à leur propre piège : en valorisant ou dévalorisant les collaborations selon un critère, la capacité à créer une « fusion » collaborative, ils ne peuvent échapper au mythe du génie solitaire, et doivent créer une nouvelle entité immuable pour légitimer leur collaboration littéraire aux yeux d'un public rompu à la

---

<sup>228</sup> P. BOURDIEU, *Les règles de l'art*, op. cit., voir notamment p. 99, au sujet de Baudelaire « Il vit et décrit avec la dernière lucidité la contradiction que lui a fait découvrir un apprentissage de la vie littéraire accompli dans la souffrance et la révolte, au sein de la bohème des années 1840 : l'abaissement tragique du poète, l'exclusion et la malédiction qui le frappent lui sont imposés par la nécessité extérieure en même temps qu'ils s'imposent à lui, par une nécessité toute intérieure, comme la condition de l'accomplissement d'une œuvre. » mais aussi, p. 112 « Bien qu'ils se définissent par leur refus des deux positions polaires, ceux qui vont peu à peu inventer ce qu'on appellera "l'art pour l'art" et, du même coup, les normes du champ littéraire, ont en commun avec l'art social et avec le réalisme de s'opposer violemment à la bourgeoisie et l'art bourgeois : leur culte de la forme et de la neutralité impersonnelle les fait apparaître comme les défenseurs d'une définition "immorale" de l'art, surtout lorsque, comme Flaubert, ils paraissent mettre leur recherche formelle au service d'un abaissement du monde bourgeois. »

<sup>229</sup> On pense notamment au Balthazar Claës balzacien, reclus dans sa tour, cherchant l'« absolu » sous les moqueries et les injures de tous dans H. BALZAC, *La Recherche de l'absolu*, paru dans *Études de mœurs, Scènes de la vie privée*, 1834.



vision d'un auteur unique. Leur démarche n'est pas isolée : à de nombreux égards, Simone et André Schwarz-Bart adoptent, au moins dans un premier temps, un cheminement similaire. Néanmoins, leur collaboration présente des spécificités sur lesquelles il importe de s'arrêter.

### *Le récit des Schwarz-Bart : personnages d'un conte moderne*

Les Schwarz-Bart travaillent aussi leur posture d'auteur. Nous reviendrons plus loin sur la manière dont se construit « Simone et André Schwarz-Bart ». Il s'inscrit, en effet, moins dans le *topos* de la rencontre que ne le fait Simone Schwarz-Bart après la mort d'André Schwarz-Bart, au moment où elle s'applique à ranimer un portrait du disparu aux yeux du public. Nous nous concentrerons dans un premier temps sur les mots de Simone Schwarz-Bart dès l'instant où elle ravive la cosignature, avec *L'ancêtre en Solitude*<sup>230</sup>. Ainsi, si Peeters souligne la mise au point d'une « version officielle<sup>231</sup> » de leur récit de rencontre, celle-ci est aussi visible chez les Schwarz-Bart, et ce notamment dès la fin des années 2010.

Jamais je ne me serais attendue à rencontrer quelqu'un qui soit aussi éloigné de mon histoire et, en même temps, qui l'incarnait en fait à sa façon. J'avais perdu ma convocation au bac, et j'allais la rechercher dans un bureau quelconque... ça me semble si éloigné, et si proche à la fois. Et voilà que s'avance vers moi, à la sortie du métro, un jeune homme, tellement mal habillé, tellement mal habillé ! avec un manteau qui l'avale, avec des yeux immenses mais en même temps craintifs... et voilà que cette personne qui est de peau blanche, m'adresse la parole en créole, en créole guadeloupéen [...] Je me suis dit « Tiens, il existe au moins en France, en territoire français, hexagonal, quelqu'un qui sait que la Guadeloupe existe » (en ce temps-là la Guadeloupe n'existait pas, la Guadeloupe était tout prêt de Madagascar ou tout près de je ne sais pas quel continent...) et en plus, il parlait créole. Il s'est proposé de m'emmener au bureau que je recherchais et après avoir repris une seconde convocation, il m'a invitée solennellement à prendre un café<sup>232</sup>.

Ce récit fondateur, celui de la rencontre des Schwarz-Bart, est maintes fois repris, au fil des entretiens que réalise Simone Schwarz-Bart, et de ses témoignages. Ainsi, en 2020, dans *Nous n'avons pas vu passer les jours*<sup>233</sup> :

C'est alors qu'un jeune homme maigre et affublé d'un manteau qui l'avalait s'avança vers moi. Dans cet accoutrement, il semblait une apparition sortie d'un autre temps,

---

<sup>230</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *L'ancêtre en Solitude*, *op. cit.*.

<sup>231</sup> M. LAFON et B. PEETERS, *Nous est un autre*, *op. cit.* p. 343.

<sup>232</sup> S. SCHWARZ-BART « Ensemble depuis la sortie d'Égypte », dans l'émission *À voix nue*, n° 3, Paris, France, France Culture, 18 octobre 2017, 31'.

<sup>233</sup> S. SCHWARZ-BART et Y. PLOUGASTEL, *Nous n'avons pas vu passer les jours*, *op. cit.*

comme par magie, à la fois jeune et vieux. Il me dit timidement : « Vous cherchez votre chemin ? », et, en créole : « Vous n'êtes ni de la Martinique, ni de la Guyane, mais de la Guadeloupe. » [...] Il m'a proposé de prendre un café [...] <sup>234</sup>.

On note les similitudes entre les deux prises de parole, qui attestent de la fréquence à laquelle ils sont répétés. Des détails sont mis en avant, ancrant le récit dans une réalité, mais donnent aussi de subtils éléments qui contribueront à construire une posture d'auteur, comme nous le verrons plus loin. Par exemple, le « manteau », trop grand pour l'homme, dénote un peu d'attention porté à l'apparence, et, peut-être aussi, d'une certaine manière, la pauvreté de celui qui ne peut offrir qu'un café à celle qu'il invite. Indigence que l'on retrouve dans ce verbe « avaler » qui se répète à l'identique chaque fois que le récit est prononcé : englouti sous son vêtement, l'homme semble lui-même n'avoir pu manger. Pépin ira jusqu'à suggérer que le manteau aurait été le prêt d'un ami, ne le comptant pas au rang des possessions du jeune homme <sup>235</sup>. Il dégage de plus quelque chose d'étrange et de mystérieux « à la fois jeune et vieux », hors du commun.

Je l'ai regardé attentivement. Il avait un air paisible. Et de ses yeux émanait une bonté fluide. J'ai pensé : en voilà un qui ne fait pas partie des agités du bocal. Mais j'étais troublée. Je voyais qu'il était jeune et je sentais qu'il était vieux. Quelque chose en lui donnait l'impression d'un monde disparu... Nous avons marché côte à côte, naturellement. Puis il m'a proposé de prendre un café <sup>236</sup>.

Localisée, la rencontre est aussi datée.

Le 15 mai, en allant chercher le duplicata de ma convocation à l'épreuve de philo, je me suis trompée de station. Et là, devant la bouche du métro Cardinal-Lemoine, alors que je ne savais vers où me diriger, un jeune homme maigre et pâle, affublé d'un manteau qui l'avalait, s'est approché de moi : « Vous cherchez votre chemin ? » Et il a ajouté, en créole : « Vous n'êtes ni de la Martinique ni de la Guyane, mais de la Guadeloupe. » J'en ai été interloquée <sup>237</sup>.

L'homme, ni jeune, ni vieux, apparaît comme par magie à l'héroïne du récit, Simone Schwarz-Bart. Il connaît sa langue, la parle parfaitement, et pourra la guider vers son but : retrouver la convocation perdue. La narration fait intervenir des éléments que l'on retrouve dans les contes, notamment l'adjuvant, personnage type, aux côtés de l'héroïne.

---

<sup>234</sup> *Id.*, p. 21.

<sup>235</sup> E. PEPIN, *La Souvenance*, *op. cit.*.

<sup>236</sup> S. SCHWARZ-BART, « Simone Schwarz-Bart », 11 octobre 2020, *op. cit.*.

<sup>237</sup> *Id.*.

Il est significatif que la rencontre de Lafon & Peeters ait lieu au cours d'un colloque où ils déclarent s'ennuyer, nourrissant le récit de leur collaboration de la rencontre de deux esprits supérieurs au sein d'un marasme de bavardages. De même, il est révélateur qu'André et Simone Schwarz-Bart se découvrent dans de singulières circonstances : la rencontre est emplie de mystère, un homme sorti de nulle part, qui parle à merveille la langue de la jeune fille perdue « dans la jungle souterraine<sup>238</sup> » et se propose de la guider dans les rues de Paris. Détaché de préoccupations financières, il se fait guide spirituel. Il sera aussi celui qui guidera Simone Schwarz-Bart sur les chemins de la vie, de pays en pays (Suisse, Sénégal, Indonésie...), mais aussi, et surtout, sur ceux de l'écriture, et lui redonnera du courage lorsqu'elle en aura besoin. André Schwarz-Bart, dans ces récits, devient l'adjuvant d'une vie qui prend à son tour des allures de conte, forme vers laquelle fait aussi signe le récit des Schwarz-Bart imaginé par Pépin :

[La vie] de Simone et d'André n'est pas une petite affaire semée, pour finir, à Goyave en Guadeloupe où existent les zombis-bois, les bêtes à cornes, les légendes et les reines sans nom. C'est un conte digne de celles et ceux qui savent dormir les yeux grands ouverts dans le berceau de l'imaginaire. Histoire sans parole mais qui connaît le goût de l'incroyable. Histoire à dormir debout quand les anges du Seigneur sucent leur pouce et ouvrent sur le monde leurs ailes pleines d'écriture<sup>239</sup>.

La récurrence de ces détails nous semble significative, et pointe vers une dimension symbolique, qui, si elle n'est pas affichée, n'en reste pas moins importante dans la manière dont les lecteurs recevront le texte schwarz-bartien, et tout particulièrement les écrits co-signés. Simone Schwarz-Bart donne à voir la rencontre comme celle de personnages de contes qui peuvent convoquer la magie de l'écriture dans le monde hostile des lecteurs et des critiques littéraires. Elle offre, ce faisant, une nouvelle épaisseur aux textes coécrits, en ancrant la collaboration dans un univers immédiatement rattaché à la culture orale<sup>240</sup>, qui irrigue et parcourt les ouvrages cosignés par André et Simone Schwarz-Bart.

Le récit de la rencontre est fondateur, mais il importe aussi d'examiner celui de la création : comment les auteurs disent-ils écrire ? La narration que peuvent faire les coauteurs nous semble déterminante dans la manière dont on envisage l'auctorialité.

---

<sup>238</sup> S. SCHWARZ-BART et Y. PLOUGASTEL, *Nous n'avons pas vu passer les jours*, op. cit., p. 21.

<sup>239</sup> E. PEPIN, *La Souvenance*, op. cit.

<sup>240</sup> Antillaise, certes, mais aussi et surtout russe, yiddish, indienne, africaine... dont Simone Schwarz-Bart réclame la proximité. Voir notamment S. SCHWARZ-BART et E. FOTTORINO, « Conversation avec Simone Schwarz-Bart », *Quand l'écologie nous gagne*, n° 13, hiver 2021, p. 12-28.

Outre une tentative de décrire méthodiquement la collaboration schwarz-bartienne, dont nous examinerons plus loin la portée, André Schwarz-Bart propose en 1967, à la parution d'*Un plat de porc aux bananes vertes* dont la cosignature suscite nombre d'interrogations, deux récits de leur collaboration. Un premier, souvent répété<sup>241</sup>, celui des *origines*, du début de la collaboration : un soir où il se trouvait « devant une barrière infranchissable », André Schwarz-Bart reçoit l'aide de Simone sur un passage qui présente des difficultés de rédaction. Cette aide lui apparaît comme un miracle tout aussi salvateur qu'inattendu. Nous y reviendrons plus loin. Ici, nous nous intéresserons à un second récit qui nous est proposé, en ce qu'il nous semble porter, là encore, nombre d'indices révélateurs :

Lorsque nous habitons l'Europe, nous avons pour accoutumé de travailler dans un petit café paisible. Il y a deux ans, arrivant dans ce café, nous avons repris une vieille conversation qui se traînait depuis plusieurs mois. Le sujet de cette conversation était le suivant : est-il possible, au travers du syncrétisme contradictoire de l'âme antillaise, de détecter une organisation secrète, un ordre implicite, une sorte de métaphysique obscure et qui émergerait seulement dans le parler populaire, dans les grandes attitudes collectives, et dans le verbe inspiré du poète ?...

Ce matin-là, la discussion reprit comme à l'ordinaire. Mais subitement, à un moment donné, comme, véritablement, si nous nous étions donné le mot, chacun se retira de son côté ; et vers deux heures de l'après-midi, nous nous soumettions mutuellement nos textes. Or nous constatâmes alors qu'ils concordaient avec une précision troublante....

Ce que nous avons dénommé depuis, pour notre usage, la « métaphysique antillaise » fait désormais partie intégrante de l'ensemble de l'ouvrage ; et l'on peut en trouver quelques amorces, sous forme d'allusions, dès le premier tome : *Un plat de porc aux bananes vertes*<sup>242</sup>.

Comme dans le récit de Lafon & Peeters, une certaine « fusion » est mise en avant : sans que le couple n'ait nécessairement besoin de se consulter, la production est identique. Là encore, c'est un « troisième auteur », constitué par, mais néanmoins distinct, des deux premiers, mobilisable à loisir, qui émerge ; plus encore, deux auteurs qui se transforment, et, avec eux, leur écriture personnelle. Cependant, là où des collaborateurs comme Lafon & Peeters clament une complémentarité, l'un écrivant à la suite de l'autre, dans une continuité, André Schwarz-

---

<sup>241</sup> Dans A. SCHWARZ-BART, « Dernier des Justes : André Schwarz-Bart s'explique sur huit ans de silence. "Pourquoi j'ai écrit La Mulâtresse Solitude" », *op. cit.* ; mais aussi dans A. SCHWARZ-BART et S. SCHWARZ-BART, « Sur les pas de Fanotte (interview) », entretien réalisé par Roger Toumson et Éliane Toumson, 19 janvier 1979, Textes et Documents n°2, J.-P. ORBAN, « Autour d'Adieu Bogota : dialogues avec Simone Schwarz-Bartet présentation du roman par la co-auteure », *Continents manuscrits Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora*, n° 9, 19 juin 2017 (en ligne ; consulté le 18 octobre 2017), p.8 ; et enfin dans E. PEPIN, *La Souvenance*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>242</sup> A. SCHWARZ-BART, « Dernier des Justes : André Schwarz-Bart s'explique sur huit ans de silence. "Pourquoi j'ai écrit La Mulâtresse Solitude" », *op. cit.*.

Bart suggère pour sa part qu'il y a adéquation entre les deux individus, concordance parfaite entre les textes produits en synchronicité... et donc, d'une certaine manière, disparition totale des deux individualités : « Il nous est devenu impossible, à tous deux, de déterminer à qui appartient telle idée, telle vue, telle conception philosophique, psychologique ou sociale de l'âme antillaise<sup>243</sup> ». Il est ainsi entendu que tous les écrits qui suivront *Un plat de porc aux bananes vertes* seront marqués du sceau de la collaboration littéraire, qui s'impose comme une évidence, du moins dans un premier temps.

En légitimant la production des cosignataires comme *exactement* équivalente, l'accent est aussi mis sur la production finale, *tout à fait autre*. André et Simone Schwarz-Bart s'en tiennent alors, dans leurs discours, à une métaphore capitale, assimilant leur production littéraire à un enfant. Ainsi, il n'est pas étonnant que le récit des individus se séparant momentanément pour ne pas s'influencer et rédigeant une proposition similaire de réponse à une question, se répète dans *Nous n'avons pas vu passer les jours*, au sujet du choix du nom de leur premier enfant : « d'un commun accord, nous l'avons appelé Bernard, chacun de nous ayant inscrit le même prénom sur son papier<sup>244</sup> ». La création commune s'assimile, chez les Schwarz-Bart, à un nouvel être ; l'écriture n'est plus « un cri d'homme arraché à l'éléphant<sup>245</sup> » comme lors de l'écriture, solitaire, du *Dernier des Justes*. Elle devient l'évidence de ce qui devait naître et de ce qui devait être accompli. De la fusion, naît autre chose : pour André Schwarz-Bart, « il ne s'agit pas de deux inspirations, mais d'une seule et même inspiration<sup>246</sup> ». Ainsi de l'apparition de Moritz Lévy dans *Un plat de porc aux bananes vertes* rejoue la collaboration :

Mais indépendamment de cette nostalgie qui est apparue très rapidement, il y a une sorte d'accord naturel entre l'héroïne principale, dès lors que Moritz Lévy intervient comme personnage essentiel, et celui-ci. Leurs voix entament un certain duo qui est le sens de

---

<sup>243</sup> *Id.*

<sup>244</sup> S. SCHWARZ-BART et Y. PLOUGASTEL, *Nous n'avons pas vu passer les jours*, *op. cit.*, p. 124.

<sup>245</sup> André Schwarz-Bart ajoute que son judaïsme a été profondément nourri par le travail collaboratif, ce qui peut sembler, au premier abord, paradoxal : en effet, il est, aux yeux du public, la part « juive » du couple, là où Simone, qui n'est pas juive, est la part « antillaise ». La richesse de la collaboration s'explique donc aussi, dans une certaine mesure, par l'ouverture à l'autre : c'est en explorant son judaïsme par les yeux de l'Autre, qu'André Schwarz-Bart peut le faire grandir. La réciproque est vraie, et Simone Schwarz-Bart le soulignera à son tour à de nombreuses reprises. Ainsi, sans le travail historique mené par André Schwarz-Bart pour *La mulâtresse Solitude*, elle n'aurait pu s'approprier son histoire et celle des Antilles françaises. Il devient, à son tour, une manière d'explorer l'identité qui lui était attribuée. SCHWARZ-BART, André, « Discours de Jérusalem », 1967 et repris dans A. SCHWARZ-BART, « "Le monde concentrationnaire est le plus grand dénominateur commun de mes livres..." », nous déclare André Schwarz-Bart », entretien réalisé par J.-P. Gorin, 1<sup>er</sup> février 1967, *Le Monde*.

<sup>246</sup> A. SCHWARZ-BART et S. SCHWARZ-BART, « Quand le dernier des Justes rencontre la mulâtresse Solitude, un entretien avec André et Simone Schwarz-Bart », entretien réalisé par M. Salomon, février 1967, *L'Arche*, revue du F.S.J.U n°120, p.23-29 puis 65-69.

l'ensemble de l'ouvrage, et sans lequel le tout perdrait à mes yeux et aux yeux de ma femme toute signification<sup>247</sup>.

La création conjointe est métaphorisée comme un « duo » qui permet d'approfondir, d'épaissir le sens de l'ouvrage : on retrouve alors ici la portée herméneutique de la cosignature, qui donne à voir et à entendre ce duo créateur. Il n'est donc pas étonnant que la cosignature ait orienté les lectures de l'œuvre schwarz-bartienne vers la question, centrale, du métissage : la métaphore de l'enfant est une constante de l'épître schwarz-bartien. Elle accentue la confusion entre l'individu biographique et le signataire : André (le Juif) et Simone Schwarzbart (l'Antillaise) sont en effet eux-mêmes parents de deux enfants métisses, qui semblent prendre corps dans leurs romans :

Le jeune homme lui confia qu'il était un métis guadeloupéen, de mère juive et de père antillais : un deux cents pour cent : cent pour cent juif et cent pour cent noir. [...] Tous les peuples ont donc deux peaux [...] Ces deux peaux s'appellent l'unique et l'universel, l'origine naturelle et l'univers<sup>248</sup>.

On remarque cependant que dans la fiction posthume d'André Schwarz-Bart, le rôle de transmission central de la mère, par qui s'offre l'héritage de la judéité, est rétabli : par l'inversion des identités parentales, le fils est juif, et l'identité n'est pas dissipée. La question schwarz-bartienne du métissage prend ainsi véritablement à rebours l'imaginaire qui voit dans le métis un mélange composite de deux individus, comme dans l'œuvre un mélange composite de deux auteurs. Derrière la métaphore de l'enfant, et plus encore, de l'enfant métisse, se dévoile une conception de la coauctorialité comme une augmentation de l'un par l'autre, qui va au-delà d'une fusion romantique, et qui tire du côté de la tradition orale. La création repose sur un accord entre deux entités qui se voient augmentées par leur collaboration. On note ici une vision politiquement engagée du travail de l'écrivain, qui se refuse à première vue à la transcendance :

Les parents d'un enfant se plaisent parfois à répertorier les traits d'un enfant, selon qu'ils relèvent 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 de nez, comment classer les poumons, la texture des os, ou le réseau vasculaire de l'enfant ?... Comment classer l'invisible<sup>249</sup> ?...

---

<sup>247</sup> *Id.*

<sup>248</sup> A. SCHWARZ-BART, *L'étoile du matin*, *op. cit.*, p. 234-235.

<sup>249</sup> A. SCHWARZ-BART, « Dernier des Justes : André Schwarz-Bart s'explique sur huit ans de silence. "Pourquoi j'ai écrit *La Mulâtresse Solitude*" », *op. cit.*

L'œuvre cosignée est le résultat d'un accord et d'un mélange qui se confond avec le filial. Elle n'en perd pas moins son mystère, et le cultive : il ne sert à rien de deviner ce qui vient de l'un ou de l'autre, car le produit de la fusion n'est pas une somme de parties indépendantes que l'on peut disséquer à volonté. Les créateurs, eux-mêmes, sentent nécessairement leur travail commun leur échapper, et l'« invisible » se former sans qu'ils puissent le contrôler : un parallèle intéressant, fondé sur cette métaphore assumée entre la création et l'enfant, peut-être relevé dans le roman *La mulâtresse Solitude* :

Quand [Solitude] se vit enceinte, la jeune femme eut un rêve : elle enfouissait la tête dans la poitrine de Maïmouni, et puis un bras, le gras d'une épaule, jusqu'à se perdre entièrement dans le corps de l'homme, tout entière recouverte d'une belle peau noire. [...] La nuit, avant de lui accorder sa semence, il voulait qu'elle se figure son enfant, qu'elle se représente tel organe, tel ligament précieux, afin de parachever l'action nourricière des esprits. Il s'attachait surtout aux ongles, aux doigts, au modelé harmonieux du torse, aux oreilles faites pour que la créature entende, à ses yeux pour qu'elle vît, à ses dents, à la parure de ses lèvres, et, singulièrement, à la rondeur et à la fermeté du foie qui revêtait une importance extraordinaire. Cependant il ne sut jamais quel cœur attribuer à l'enfant<sup>250</sup>.

Postérieure à l'expérience de collaboration qui se déploie dans *Un plat de porc aux bananes vertes*, la publication de *La mulâtresse Solitude* proposerait donc de filer la métaphore de l'œuvre et de l'enfant, dans une volonté farouche de ne pas magnifier l'écrivain au profit de l'œuvre. Si Maïmouni est créateur, au même titre que Solitude, il est en proie à des doutes, dont la réponse figure au-delà de lui-même : l'œuvre, comme l'enfant, s'indépendantise irrémédiablement de son créateur, échappant à sa maîtrise. Le cœur, organe vital et, symboliquement, siège des émotions et des sentiments, échappe, lui aussi, à tout contrôle, et ce malgré la volonté de celui qui crée et cherche à y apposer sa signature. En somme, la collaboration, pour André et Simone Schwarz-Bart est à la fois fusion et augmentation de ceux qui créent, et repose tout entière dans l'œuvre créée.

Le livre est un. Cela suppose une symbiose intellectuelle parfaite<sup>251</sup>.

Il nous semble ainsi que le but et les moyens de la collaboration sont définis et fixés dans une métaphore qui en dit long :

---

<sup>250</sup> A. SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1996 première édition 1972 p 134-135.

<sup>251</sup> A. SCHWARZ-BART, « "Le monde concentrationnaire est le plus grand dénominateur commun de mes livres..." », nous déclare André Schwarz-Bart », *op. cit.*

André a ses racines, et moi j'ai les miennes ; mais les enfants ont mêlé les branches. Eux c'est tout à fait différent ; et ils vivent cet apport de deux cultures comme une richesse. Ce sont les gens qui posent tout en termes de problème. C'est le monde<sup>252</sup> !

Simone Schwarz-Bart file la métaphore de la nature, de la catachrèse « racines » aux « branches », en passant par l'image de l'arbre généalogique, de la transmission des parents aux enfants. Ceux-ci sont nourris et portés par le métissage culturel, et invité à tendre et se déployer vers l'infini du ciel, en dépit des différences qu'ils incarnent. L'image attire tout particulièrement notre attention car il nous semble qu'à travers elle se dessine une autre métaphore, celle du rhizome, qui nous semble adéquate pour évoquer la collaboration littéraire.

### *La pensée du rhizome : construction et esthétique de la coécriture*

Aussi grande que soit la tentation du chercheur, façonné par des siècles d'attention à une figure unique d'auteur, de déterminer la part de l'un ou l'autre auteur lorsqu'il est question de coauthorialité, de tel ou tel thème, tel ou tel schème, telle ou telle langue, il nous semble important d'ébaucher une approche qui s'en détacherait. Il nous semble qu'en offrant une place à la collaboration, tout en désacralisant au passage l'individualité d'un auteur, nous pourrions ouvrir un nouveau champ de possible, déjà suggéré par ailleurs deux penseurs de la pluralité, qui ont pu aussi expérimenter le travail en collaboration : Gilles Deleuze et Félix Guattari.

Nous écrivons ce livre comme un rhizome. Nous l'avons composé de plateaux. [...] Chaque matin nous nous levions, et chacun de nous se demandait quels plateaux il allait prendre, écrivant cinq lignes ici, dix lignes ailleurs. Nous avons eu des expériences hallucinatoires, nous avons vu des lignes, comme des colonnes de petites fourmis, quitter un plateau pour en gagner un autre. [...] Chaque plateau peut être lu à n'importe quelle place, et mis en rapport avec n'importe quel autre<sup>253</sup>.

Par le simple fait d'assumer la réalité et la complexité de la collaboration littéraire, ici fondamentalement mouvante, l'écrivain brise le cadre et le carcan dans lequel est enfermé l'auteur, et, avec lui, la création. Deleuze et Guattari, assument et revendiquent leur travail collaboratif, sans le lier à un récit convenu, qui joue sur le mythe d'un auteur solitaire. Ils dévoilent un processus de rédaction progressif, enchevêtré, rhizomatique en ce qu'il s'étend de manière certes anarchique mais néanmoins fructueuse. Certes, ce processus n'est pas propre à ceux qui écrivent en collaboration ; mais les créateurs d'une œuvre collaborative sont sans doute ceux qui l'illustrent le mieux, en refusant une approche monolithique à laquelle ils ne peuvent

---

<sup>252</sup> « Simone Schwarz-Bart, *Ti-Jean l'Horizon*. Interview de Jacques Chancel. », dans l'émission *Radioscopie*, Paris, France, 4 octobre 1979, 00:54:31 (en ligne ; consulté le 10 février 2020).

<sup>253</sup> F. GUATTARI et G. DELEUZE, *Mille plateaux*, Paris, France, Éditions de Minuit, 1980, p. 9.



s'identifier. De plus, si la pensée du rhizome nous semble particulièrement pertinente pour une approche de la collaboration littéraire et donc aussi de la collaboration schwarz-bartienne, il nous importe aussi d'insister sur celle que développe Édouard Glissant, dont les racines de la pensée se nourrissent au terreau caribéen, et dont on sait la proximité (biographique) qu'il put avoir avec le couple André et Simone Schwarz-Bart<sup>254</sup>.

L'approche d'Édouard Glissant, lui-même adepte de la coécriture, comme le souligne notamment l'ouvrage *La Terre magnétique. Les Errances de Rapa Nui, l'île de Pâques*<sup>255</sup>, qui paraît avec des illustrations de sa femme, Sylvie Séma<sup>256</sup> est fidèle à celle de Deleuze et Guattari : le déploiement du Divers est un déploiement généré par la rencontre. Il vise à dépasser le schéma classique de filiation, instaurant la transmission en un mythe qui refuse l'immuable : ainsi la création n'est pas l'enfant, mais ce qui naît de la rencontre. Comme le souligne Lacluse, « le rhizome démultiplie, « son identité s'étend dans un rapport à l'autre », là où la racine demeure unique et totalitaire<sup>257</sup> ». En somme, Glissant, et sans doute avec lui tous les auteurs qui s'emploient à collaborer, mettent à profit l'approche évolutionniste qui donne à voir la création comme le vivant nourri, certes, et modifié par ce qui le précède d'un point de vue purement génétique, mais aussi pris dans une évolution horizontale, profondément modifié et altéré par ce qui l'entoure et ce avec quoi il interagit. C'est le concept de « transmission horizontale », fréquemment exploré en biologie, dans les études d'espèces dont une part non négligeable du génome est constitué de gènes venus d'autres espèces non ancestrales<sup>258</sup>; phénomène que l'on retrouve aussi dans la linguistique : emprunts, dérivations, hybridations se font entre les langues. Le rhizome est une expression de cette image, et il rejoint en cela la métaphore filiale développée par les Schwarz-Bart au fil de leurs entretiens, lorsqu'ils sont interrogés sur leur pratique collaborative. On comprend mieux alors comment il est possible

---

<sup>254</sup> K. GYSSELS, « Un long compagnonnage : Glissant & Schwarz-Bart face à la diaspora », *Revue des Sciences humaines*, vol. 309, 2013, p. 73-94.

<sup>255</sup> É. GLISSANT, S. SEMA, *La terre magnétique. Les errances de Rapa Nui, l'île de Pâques*, Paris, Seuil, 2007.

<sup>256</sup> K. GYSSELS, « Champs magnétiques : Damas et Glissant en ba[il]lades du Black Atlantic », dans *De l'accueil à la rencontre, Mélanges offerts à Jean-Pol Madou*, Université de Savoie, Chambéry, France, 2014, vol. 26, p. 234.

<sup>257</sup> É. GLISSANT, *Poétique de la relation*, Paris, France, Éditions Gallimard, 1990, p. 23, cité dans C. P. de LACLAUSE, « Note de synthèse sur la Poétique de la relation d'Édouard Glissant », *ENS-ULM, Séminaire de Dominique Combe « Littérature nationale, littérature mondiale - échanges, transferts » Année 2017-2018*, 2018 2017, p. 2.

<sup>258</sup> C'est le cas, notamment, de bactéries comme *Escherichia coli* qui a divergé d'avec la salmonelle il y a cent millions d'années : l'étude comparative des deux montre que *Escherichia coli* a acquis, depuis, sept-cent-cinquante gènes venus d'autres espèces, soit dix pour cent de son génome ! (Marc André Selosse, et Gilles Quentel, *Espèces revue d'histoire naturelle n°40 juin aout 2021* « « L'évolution culturelle, une évolution biologique » p. 56-62.)

d'être un « deux-cent-pour-cent<sup>259</sup> », simple fragment d'une totalité, d'une universalité qui se construit dans le rapport et la relation entre plusieurs êtres singuliers, l'enfant lui-même n'étant pas exempt de se nourrir d'apports qui ne sont pas uniquement issus de ses ancêtres directs<sup>260</sup>.

La pensée du rhizome est ainsi particulièrement fructueuse chez les Schwarz-Bart, car elle est incarnée par le couple, qui, comme Édouard Glissant, « se dresse contre la logique conquérante du modèle occidental, fondée sur l'imposition d'une identité universelle, par laquelle l'individu se définit dans une dualité constante (découvreur/découvert ; visiteur/visité ; conquérant/conquis, etc.)<sup>261</sup> ». La pensée du rhizome permet donc d'envisager une création plurielle et multiple, où l'opposition n'a tout simplement pas lieu d'exister. Ainsi, Mariotte peut tout à la fois être dans l'hospice parisien, et sur le morne Pichevin en Martinique :

Frissons d'écume, remous d'eau profonde : et voici soudain qu'une haute lame du Temps dépose, sur la plage désolée de mon esprit, la silhouette de grand-mère assise dans sa berceuse créole, sous la véranda, à deux mètres de la cuvette des waters où je me tiens moi-même assise, une ancienne feuille de siguine à la main<sup>262</sup>.

L'image du rhizome, et plus largement de la collaboration, parcourt l'œuvre schwarz-bartienne. Le roman *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart image ainsi selon nous une approche rhizomique du monde et plus particulièrement de l'identité.

La seule parole que je connaisse, murmura-t-il, enfin, c'est que la terre de Guadeloupe était généreuse autrefois, avant la disparition du soleil : si l'on coupait une branche d'arbre et qu'on l'enfonçait comme ça tout sec, et si la force de la branche était intacte, elle finissait toujours par envoyer ses propres racines, dites-lui... [...] Dites-lui, reprit Ti-Jean en détresse, dites-lui que nous sommes peut-être la branche coupée de l'arbre, une branche emportée par le vent, oubliée ; mais tout cela aurait bien fini par envoyer des racines un jour, et puis un tronc et de nouvelles branches avec des feuilles, des fruits..., des fruits qui ne ressembleraient à personne, dites-lui<sup>263</sup>...

Dans ces paroles que prononce Ti-Jean, malade et blessé, perdu sur le continent européen et dans le champ de ruines d'une ville grisâtre, se déploie une image du métissage proche de la pensée du rhizome que développera Édouard Glissant quelques années plus tard<sup>264</sup>. A ceci près

---

<sup>259</sup> A. SCHWARZ-BART, *L'étoile du matin*, *op. cit.*, p. 234-235.

<sup>260</sup> Nous reviendrons plus loin sur cette métaphore filiale qui parcourt notamment les écrits schwarz-bartiens relatifs à la création littéraire, et particulièrement à la cocreation littéraire.

<sup>261</sup> C. P. de LACLAUSE, « Note de synthèse sur la Poétique de la relation d'Édouard Glissant », *op. cit.*, p. 2.

<sup>262</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Un plat de porc aux bananes vertes*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>263</sup> « Simone Schwarz-Bart, Ti-Jean l'Horizon. Interview de Jacques Chancel. », *op. cit.*, p. 274.

<sup>264</sup> É. GLISSANT, *Poétique de la relation*, *op. cit.*

que l'image botanique de la branche, déployant ses racines, occupant le vaste espace du Royaume des morts, devient tronc, et la force qu'elle tire de la multiplicité des mondes, se déploie dans des fruits singuliers, uniques.

Le roman *Ti Jean L'horizon*, sur lequel nous reviendrons plus longuement, peut ainsi se lire comme une réflexion sur l'identité multiple, celle du peuple antillais qui peine à se retrouver, et dont le roman se présente comme une description, et qui se fait aussi image de l'œuvre née d'une plume plurielle. Refusant la binarité au profit de la richesse du multiple, le roman se nourrirait aussi d'une recherche poétique sur la nature de la collaboration littéraire, et plus largement artistique, entamée en 1967, mais, selon nous, jamais tout à fait terminée. Ainsi, là où André Schwarz-Bart tenta, au fil des entretiens, articles, de décrire la collaboration qui fut la leur, Simone Schwarz-Bart l'incarne dans un roman aux allures de conte et de quête, ce qui, nous le verrons, est loin d'être anodin.

Après avoir examiné les outils à notre disposition pour étudier l'auteur, et déterminé les critères nécessaires à la compréhension de la notion, d'autant plus essentiels lorsqu'il s'agit d'approcher la collaboration littéraire (1.1), nous avons choisi d'observer précisément ce mode d'écriture dans lequel s'expérimente la pluriauctorialité (1.2.).

Nous nous sommes attachés, dans un premier temps, à vérifier que nos outils d'observation pouvaient effectivement être pertinents dans le cas de l'étude d'un cas de coauctorialité littéraire telle que celui des Schwarz-Bart. Définissant ce que nous entendions par coauctorialité littéraire, puis nous essayant à une typologie de la collaboration, nous avons défendu une nouvelle approche de la collaboration. Nous soutenons qu'il est nécessaire d'envisager la collaboration littéraire pour ce qu'elle est. Deux postures sont alors possibles : soit on applique aux œuvres écrites en collaboration l'étiquette « élitiste et aristocratique<sup>265</sup> » de l'art comme expérience de l'ineffable, du mystère, tel qu'il est convoqué dans l'étude d'œuvres signées d'un seul nom ; soit on décortique précisément le travail littéraire qui résulte d'une collaboration.

Là où la réserve et la circonspection des commentateurs décèlent et célèbrent en quelque sorte la quintessence de l'art (cette « essence sublimée de l'universel » à laquelle s'abandonne parfois la plus radicale et formaliste des sciences de la littérature elle-même), l'explication détaillée – souvent indiscreète et intempestive - du processus

---

<sup>265</sup> P. BOURDIEU, *Les règles de l'art, op. cit.*, p. 11.

d'écriture des œuvres plurielles ne trahit-elle pas implicitement la présence d'une sorte de sous-littérature<sup>266</sup> ?

Il ne s'agit donc pas, en somme, d'interroger précisément le processus d'écriture plus qu'on ne ferait pour des œuvres signées d'un seul nom. En effet, cette question, dans un cas comme dans l'autre, suggérerait que le processus de création, pourtant protéiforme, individuel et singulier, dépendant d'un contexte, pourrait être décrit et normé.

Nous avons écrit l'*Anti-Œdipe* à deux. Comme chacun de nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde. Ici nous avons utilisé tout ce qui nous approchait, le plus proche et le plus lointain. Nous avons distribué d'habiles pseudonymes, pour rendre méconnaissable. Pourquoi avons-nous gardé nos noms ? Par habitude, uniquement par habitude. Pour nous rendre méconnaissables à notre tour. Pour rendre imperceptible, non pas nous-mêmes, mais ce qui nous fait agir, éprouver ou penser. [...] Non pas en arriver au point où on ne dit plus je, mais au point où ça n'a plus aucune importance de dire ou de ne pas dire je. Nous ne sommes plus nous-mêmes. Chacun connaîtra les siens. Nous avons été aidés, aspirés, multipliés<sup>267</sup>.

Le couple biographique Deleuze et Guattari a pu lui aussi faire couler beaucoup d'encre, et les dispositifs d'écriture qu'ils avaient pu mettre en place, « travail à deux voix<sup>268</sup> », a donné lieu à nombre de descriptions, visant à sonder l'insondable, et dont la conclusion semblait toujours être parfaitement résumée de la même manière : « la question de savoir « qui a écrit » n'est pas pertinente<sup>269</sup> ». Le phénomène que Guattari et Deleuze soulignent dans *Mille plateaux* ne diffère pas de celui que présentent nombre d'écrivains qui se sont essayés à la collaboration : il y a, dans toute collaboration, disparition de l'unique et démultiplication du potentiel de l'individu, au profit d'une création qui emprunte à tous ceux qui y participent. Chez les Schwarz-Bart, se compose, en sus de l'œuvre en collaboration, une « œuvre double<sup>270</sup> »,

[et] non pas [une] juxtaposition de deux œuvres, car il y a, selon les témoignages de Simone Schwarz-Bart elle-même, complicité, imprégnation, voire interférence entre les auteurs et leurs œuvres, autant de nuances d'un entremêlement d'écritures qu'il conviendra à la critique génétique d'analyser<sup>271</sup>.

---

<sup>266</sup> C. FERRERO, *L'œuvre en collaboration d'Adolfo Bioy Casares et de Jorge Luis Borges la littérature plurielle en question*, op. cit., p. 300.

<sup>267</sup> F. GUATTARI et G. DELEUZE, *Mille plateaux*, op. cit., p. 9, cité par M. LAFON et B. PEETERS, *Nous est un autre*, op. cit., p. 335.

<sup>268</sup> F. DOSSE, *Gilles Deleuze, Félix Guattari: Biographie croisée*, Paris, La Découverte, 2014.

<sup>269</sup> C. FERRERO, *L'œuvre en collaboration d'Adolfo Bioy Casares et de Jorge Luis Borges la littérature plurielle en question*, op. cit.

<sup>270</sup> J.-P. ORBAN, « De l'achevé à l'inaccompli en passant par le recomposé », op. cit.

<sup>271</sup> *Id.*

Il nous semble donc que la collaboration se déploie en deux temps qui sont tout à la fois consécutifs et concomitants : d'une part démultiplication, fraction et différenciations d'êtres et d'individus, en et hors d'eux-mêmes, et d'autre part fusion en une entité singulière nouvelle, ni tout à fait l'un, ni tout à fait l'autre. Se jouerait alors une dynamique d'échange continu, qui ne marquerait pas uniquement les œuvres coécrites, mais l'ensemble de l'œuvre de tous les créateurs marqués par une entreprise de travail collaboratif. Nous sommes peut-être là, précisément, au cœur de ce que Glissant a pu appeler la « poétique de la relation ». C'est pourquoi nous avons fait le choix d'explorer les récits qui accompagnent la coécriture et la coauthorialité comme ce qu'ils sont, des narrations nécessairement imprégnées par un imaginaire propre à chaque auteur : du romantisme à l'univers des contes, pour ne prendre que les exemples de Peeters et de Schwarz-Bart. Nous avons ainsi pu proposer une approche de la poétique de la collaboration littéraire, proche d'une pensée du rhizome, refusant la linéarité, la dualité.

Cependant, la signature de Schwarz-Bart, si elle permet d'identifier la collaboration, n'en est pas la seule limite. Nous distinguons ainsi la création collaborative de la simple signature d'une œuvre. Cette dernière a, de plus, une portée herméneutique pour l'œuvre. Or elle ne relève pas d'une évidence pour les Schwarz-Bart. En effet, confrontée au monde éditorial, à un public de lecteurs, et donc à la nécessité d'une part de signer, et d'autre part d'incarner cette signature, la collaboration schwarz-bartienne semble se complexifier. Par le cas Schwarz-Bart, on voit apparaître ce que nous nous sommes employés à définir précisément plus haut, à savoir la distinction entre signature et création... et donc, ici, entre cosignature et collaboration. Les deux procédés (celui de créer à deux et celui de cosigner) sont distincts : il importe donc de ne pas les confondre. Nous faisons ainsi l'hypothèse, que nous développerons plus loin, que tous les ouvrages qui suivent le premier roman coécrit (*Un plat de porc aux bananes vertes*) restent marqués par la collaboration, tissant entre eux des réseaux de sens. En revanche, les choix de signature, orientés selon des attentes éditoriales et d'un public, reposent sur une série de choix motivés par des arguments qui dépassent la question seule de la création. On comprend alors que se pose régulièrement la question de la légitimité.

L'histoire éditoriale de la signature et plus encore de la cosignature des romans de Simone et André Schwarz-Bart est en effet particulière, Simone Schwarz-Bart refusant dans un premier temps de signer le roman *Un plat de porc aux bananes vertes*. Ce refus initial nous semble significatif. Il s'agira donc d'explorer les problématiques et enjeux de la cosignature chez Simone et André Schwarz-Bart, à la fois en 1967 (*Un plat de porc aux bananes vertes*), en

1988-9 (*Hommage à la femme noire*<sup>272</sup>), mais aussi sur les œuvres dites posthumes, publiées après la mort d'André Schwarz-Bart et pourtant cosignées. Nous ferons ainsi l'hypothèse que, sur le roman de 1967, le nom de Simone Schwarz-Bart marque certes l'existence de la collaboration littéraire, indique la coauctorialité, donne une épaisseur à l'œuvre, mais aussi et surtout, propulse Simone Schwarz-Bart, jeune femme noire, dans le monde de l'édition, essentiellement dominé par des hommes blancs. En revanche, en 1988-9, le nom d'André Schwarz-Bart est en retrait, presque invisible. Il ne réapparaît qu'en 2012, accolé à celui de Simone Schwarz-Bart, comme la marque d'un hommage et d'une reconnaissance posthume, et un rappel de la richesse de l'écriture collaborative.

---

<sup>272</sup> S. SCHWARZ-BART, *Hommage à la femme noire*, 1988, *op. cit.*

### Chapitre 3. Les enjeux de la cosignature

Si nous avons fait le choix de nous intéresser spécifiquement au couple de créateurs Simone et André Schwarz-Bart, c'est qu'il offre un exemple particulièrement intéressant de la question de la collaboration : cette dernière se pose non seulement du vivant des deux auteurs, mais aussi à la mort de l'un d'entre eux. Ainsi, nous retrouvons chez les Schwarz-Bart une problématique soulevée par d'autres couples littéraires<sup>273</sup>, celle de la publication posthume d'œuvres cosignées.

En effet, il est courant de retrouver mention de la mort de l'un des auteurs et le désir de continuer à faire vivre la collaboration de l'autre, en dépit de, ou plutôt à travers la mort. Ainsi Edmond de Goncourt prend la plume à la suite du décès son frère et collaborateur Jules, pour écrire :

Après des mois, bien des mois passés, je reprends la plume, tombée des mains de mon frère. Dans le premier moment, j'avais voulu arrêter ce journal à ses dernières notes, à la note du mourant se retournant vers sa jeunesse, vers son enfance... À quoi bon continuer ce livre ? me disais-je, ma carrière est à sa fin, mon ambition, est morte... Aujourd'hui je pense comme hier, mais j'éprouve une certaine douceur à me raconter à moi-même, ces mois de désespoir ! — cela peut-être avec un désir vague d'en fixer le déchirant pour des amis futurs de la mémoire du bien-aimé... Pourquoi ? je ne le pourrais pas dire, mais c'est une espèce d'obsession... Je le reprends donc ce journal, et l'écris sur des notes jetées, dans mes nuits de larmes, des notes comparables aux cris, avec lesquels les grandes douleurs physiques se soulagent<sup>274</sup>.

« Reprendre la plume », recommencer à écrire, seul, ce qui avait été commencé à deux, est décrit comme une manière de faire le deuil : ravivant la mémoire, apaisant les douleurs, la dynamique collaborative pourrait, dans certains cas, survivre à la mort de l'un des auteurs collaborant. Chez Edmond de Goncourt, elle relève de l'« obsession », une idée dont il ne peut se libérer s'il ne continue pas le projet entamé à deux ; Engels survivant à Marx, quant à lui, continuera le travail collaboratif comme un hommage au disparu, une manière de faire subsister sa mémoire. Simone Schwarz-Bart, quant à elle, semble osciller entre ces deux postures.

Bien entendu, les problématiques soulevées par la cosignature posthume sont sensiblement les mêmes que celles soulevées par la signature posthume. Que penser d'une œuvre que l'auteur

---

<sup>273</sup> Les frères Edmond et Jules de Goncourt ; Marx et Engels ; Lafon & Peeters eux-mêmes. Voir M. LAFON et B. PEETERS, *Nous est un autre*, *op. cit.*

<sup>274</sup> J et E DE GONCOURT, « Janvier 1870 », *Journal des Goncourt, mémoires de la vie littéraire*, G. Charpentier et Cie, éditeurs, 1888 (Troisième volume : 1866-1870, p. 321-362), p. 325.

n'a pas portée jusqu'à la publication, par découragement, manque de temps ou désintérêt ? D'une œuvre dont le créateur est arraché par la mort, dont il n'a pu décider de la forme figée qu'elle prendra en étant publiée, et dont il n'est sans doute pas prêt à endosser la responsabilité ? Nous l'avons vu, la signature, marque visible de l'auctorialité, indique cette prise de responsabilité : qu'en penser, lorsqu'elle n'a pas été apposée et décidée par l'auteur lui-même ? L'exemple le plus célèbre est le cas de Max Brod et Franz Kafka : le premier, ami cher et exécuteur testamentaire du second ; le second refusant explicitement que l'œuvre à l'état de brouillon soit publiée après sa mort, et demandant spécifiquement qu'elle soit brûlée. Brod, désobéissant aux dernières volontés de Kafka, devient celui qui permet au monde de connaître le génie kafkaïen. En allant à l'encontre des volontés et des désirs de Kafka, et plus encore, en décidant de la forme finale que doivent prendre écrits, brouillons et manuscrits de ce dernier, Brod commet en apparence une faute morale mais permet une inflexion décisive dans la théorie du roman moderne européen. Bien entendu, pour qui pose l'auteur comme démiurge, faire paraître l'œuvre posthume sans accord et volonté préalable de celui qui l'a créé relève du sacrilège. Pourtant Jean-Philippe Domecq, croisant les termes du testament avec ceux des manuscrits, brouillons et correspondance, considérant la position solide et la réputation de Brod dans le milieu de l'édition, répond en émettant l'hypothèse suivante : Kafka voulait en fait publier ; il confie donc ses travaux à celui qui sera le plus à même de le faire<sup>275</sup>. De la même manière, Bacharach et Tollefsen<sup>276</sup> rappellent que Brod avait personnellement averti Kafka qu'il ne détruirait pas ses œuvres : Kafka, le laissant comme seul exécuteur testamentaire, savait donc à quoi s'en tenir. Cependant, et nous y reviendrons, déterminer s'il a eu, ou non, intention, n'est pas suffisant. En effet, de nouveau, confrontés aux cas de coauctorialité, les arguments s'émoussent. Car à quel moment considère-t-on que le texte remanié, travaillé<sup>277</sup>, est aussi celui de son correcteur ? Enfin, peut-on se déclarer coauteur d'une œuvre si cette coauctorialité n'a pas été assumée, réclamée par celui ou celle qui a rédigé les premiers manuscrits ? Il s'agira donc ici de parcourir les propositions théoriques qui tentent de cerner et de répondre à la problématique de la signature posthume. Nous faisons le choix de nous situer en amont de la réception, et de nous concentrer particulièrement sur la création.

---

<sup>275</sup> J.-P. DOMEQCQ, *Kafka et le trouble de la postérité*, IFM-PARIS, 2015, 55'50, adapté de J.-P. DOMEQCQ, *Qui a peur de la littérature?*, Paris, Mille et une nuits, 2002.

<sup>276</sup> S. BACHARACH et D. TOLLEFSEN, « You Complete Me: Posthumous Works and Secondary Agency », *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 49, n° 4, University of Illinois Press, 2015, p. 71-86.

<sup>277</sup> En l'occurrence, dans le cas Kafka-Brod, Brod réajuste l'organisation de chapitres entiers ; fait des choix narratifs parfois discutables ; ou laisse au contraire plusieurs versions d'une même étape de travail.



Le cas Schwarz-Bart, faisant apparaître à la fois une œuvre signée du seul nom d'André Schwarz-Bart, mais publiée après sa mort en octobre 2006<sup>278</sup>, et deux œuvres cosignées publiées respectivement en 2012 et 2017<sup>279</sup>, nous permet d'englober ces réflexions, mais surtout de déceler ce qui les rapproche : sous soutenons ainsi, notamment à la suite de Bacharach et Tollefsen<sup>280</sup> que toute publication posthume serait, de fait, le fruit d'une collaboration posthume. L'œuvre, si elle existe, s'inscrit dans une mise à distance de la mort. Survivant à son premier créateur, vivante, elle grandit et elle s'affirme sous la plume de celle ou celui qui l'amène jusqu'à la publication : la collaboration est alors effective. La signature doit donc être considérée non comme la seule marque de l'auctorialité, mais ce qui donne un sens supplémentaire à l'œuvre publiée : ainsi de l'œuvre des Schwarz-Bart, qui replacent, dès le seuil que représente la couverture, *L'ancêtre en Solitude* et *Adieu Bogota* dans le cycle romanesque entamé en 1967 avec *Un plat de porc aux bananes vertes*.

Notre approche de la collaboration comme rhizomique (1.2) est profondément détachée de la signature, que nous considérons avant tout comme une marque éditoriale destinée aux lecteurs ou potentiels lecteurs. Nous explorerons ici les motivations et raisons de la cosignature Simone et André Schwarz-Bart, dont l'histoire éditoriale est mouvementée, pour comprendre ce qui génère la question récurrente de la légitimité de celle-ci, notamment sur les œuvres publiées après la mort d'André Schwarz-Bart. Aux questions que posent les publications posthumes en général, s'ajoute celles que posent la cosignature dans le cadre d'une collaboration qui se poursuit après le décès de l'auteur. La mort n'est ainsi pas perçue comme une fin lorsqu'elle s'invite au cœur des écritures plurielles : elle génère néanmoins une posture éditoriale particulière, dont il s'agira de comprendre les enjeux, mais surtout la portée esthétique et poétique dans l'œuvre cosignée.

### 3.1. Les raisons de la cosignature

Si la collaboration littéraire entre André Schwarz-Bart et Simone Schwarz-Bart s'impose comme une évidence, si le nom « Simone et André Schwarz-Bart » reflète, de fait, une tension

---

<sup>278</sup> A. SCHWARZ-BART, *L'étoile du matin*, *op. cit.*

<sup>279</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *L'ancêtre en Solitude*, *op. cit.* et S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Adieu Bogota*, *op. cit.*

<sup>280</sup> S. BACHARACH et D. TOLLEFSEN, « You Complete Me », *op. cit.*

vers un « troisième auteur » qu'il serait possible de décrire précisément, thématiquement et stylistiquement, l'histoire éditoriale de cette signature en complexifie l'approche et l'analyse.

On peut ainsi, de premier abord, utiliser la signature « Simone et André Schwarz-Bart » pour montrer le métissage à l'œuvre dans l'écriture schwarz-bartienne, et partir à la recherche du « discours métis schwarz-bartien<sup>281</sup> ». L'invitation à considérer le métissage est notamment suggérée, comme nous avons pu le voir, par l'épitéxte qui entoure *Un plat de porc aux bananes vertes*, et notamment par l'approche de l'œuvre comme un enfant... et, par glissement vers l'individu, de l'œuvre à l'enfant du couple Szwarcbart. Cette approche est cependant mise en difficulté par l'histoire éditoriale de la publication des romans du couple : seul l'un d'entre eux porte une double signature qui fait état d'une collaboration avérée, et fait l'objet de suffisamment de discours de la part des auteurs eux-mêmes, de leur vivant. Cet état de fait ne permet pas véritablement de voir la signature comme unifiant une œuvre donnée : les romans publiés après la mort d'André Schwarz-Bart, aussi fidèles qu'ils puissent être au projet de ce dernier, aussi sincères qu'ils puissent apparaître dans la prise en compte d'une série d'indications issues de souvenirs ou de notes personnelles des écrivains, constituant une série de failles méthodologiques aux yeux de l'analyste. La conclusion la plus fréquente fait donc de la cosignature un triste procédé éditorial, une mystification du lecteur.

[André Schwarz-Bart] s'est choisi une *doublure de Soi/e* (Gyssels 2011b) L'un écrit, l'autre signe [...]. Gary et Schwarz-Bart, deux « rastaquouères » qui tournent leur veste pour se couler dans d'autres identités trompeuses pour déjouer le système littéraire. [...] Schwarz-Bart par contre s'accommodait tant bien que mal de l'ombrage qu'on lui avait fait. C'est par le repli sur soi, s'offrant une *doublure*, qu'il se dédouanait<sup>282</sup>.

Certes, au-delà de cette collaboration, se jouent des attendus éditoriaux précis, comme dans toute production littéraire : l'édition, nous avons pu le voir plus haut, dominant le champ littéraire et lui imposant ses codes, un phénomène accentué après 1945. Il importe donc de prendre en compte ce qui se joue autour de l'œuvre en termes commerciaux, et c'est ce que nous nous emploierons à faire. Néanmoins, nous soutenons que la collaboration littéraire entre André Schwarz-Bart et Simone Schwarz-Bart est indéniable. Il existe une continuité qu'il nous importe d'explorer et qui dépasse le cadre de la cosignature.

---

<sup>281</sup> K. GYSSELS, *Filles de solitude : essai sur l'identité antillaise dans les auto-biographies fictives de Simone et André Schwarz-Bart*, Paris, France, Université Cergy-Pontoise, 1993, p. 10.

<sup>282</sup> K. GYSSELS, *Marrane et marronne la co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart*, op. cit. p. 442. C'est l'autrice qui souligne.

L'évolution de la posture littéraire de Simone Schwarz-Bart et d'André Schwarz-Bart est révélatrice : que disent les auteurs, quand le disent-ils, pourquoi le disent-ils ? Mais surtout, comment l'analyser ? Nous verrons ainsi que du refus initial de la cosignature en 1966, à sa revendication en 2017, la posture schwarz-bartienne répond certes à des codes éditoriaux précis ; mais il nous importera surtout de souligner aussi à quel point elle porte en elle l'ancrage d'un véritable travail commun et d'un héritage littéraire destiné à la postérité.

### *Le refus de la signature*

La collaboration schwarz-bartienne débute sur un refus : celui de Simone Szwarcbart (qui n'est pas encore l'écrivaine Simone Schwarz-Bart), épouse du déjà célèbre André Schwarz-Bart, mère de deux enfants, de signer ce qui deviendra *Un plat de porc aux bananes vertes* :

J'ai longtemps refusé de cosigner *Un plat de porc aux bananes vertes*. Le projet ne venait pas de moi, et le peu que j'avais apporté ne me semblait pas suffisant pour justifier une double signature<sup>283</sup>.

Pour elle, précise-t-elle, l'apport est minime et ne justifie pas que son nom apparaisse sur l'ouvrage. André Schwarz-Bart, dans les lettres qu'ils échangent, insiste cependant :

Concernant la signature, je comprends très bien ton point de vue mais il faut que tu comprennes (toute question sentimentale, pour toi comme pour moi – mise à part) que de mon côté ce serait au moins aussi malhonnête de signer seul. C'est pourquoi, à mon avis, il faut poser la question à un tiers. Je donnerai d'abord le texte à Lesort comme s'il était de moi. Puis je lui expliquerai la question et je lui fournirai tous les éléments d'appréciation, tes textes en regard du texte définitif, etc. A mon point de vue, ton apport suffit à justifier une signature commune. Mais ça ne signifie pas qu'il faille tricher : on peut très bien dire les choses exactement comme elles se sont passées. Qu'en penses-tu<sup>284</sup> ?

André Schwarz-Bart, qui expliquera à la parution d'*Un plat de porc aux bananes vertes* l'impact indéniable de son épouse dans le projet littéraire, comme ce qui lui permet de « franchir une barrière infranchissable » depuis plusieurs années<sup>285</sup>, est favorable, pour sa part, à rendre publique et à assumer la collaboration : il signe la missive « votre tendre et affectionné

---

<sup>283</sup> S. SCHWARZ-BART et Y. PLOUGASTEL, *Nous n'avons pas vu passer les jours*, op. cit. p. 146.

<sup>284</sup> Notes non datées (mais sans doute 1964-1965, au plus tard début 1966), sélectionnées, déchiffrées et retapées par Francine Kaufmann qui a eu l'amabilité de nous les communiquer. André Schwarz-Bart, « Cycle MS lettre sur la Double signature », (4 pages, 2 feuillets manuscrits, recto-verso).

<sup>285</sup> A. SCHWARZ-BART, « Dernier des Justes : André Schwarz-Bart s'explique sur huit ans de silence. "Pourquoi j'ai écrit La Mulâtresse Solitude" », op. cit.

collaborateur. André. », après avoir, d'une part, ébauché une liste de tâches à l'attention de Simone (traduire, donner un titre...) et d'autre part remercié cette dernière pour « ce qu'[elle lui dit] au sujet de la Guadeloupe » en ajoutant « C'est exactement ce que je voulais faire. ». Dans cette missive, visant à convaincre la jeune écrivaine de son impact sur l'œuvre, s'ébauche donc en quelques mots aussi un travail collaboratif indéniable qui justifie la requête d'André Schwarz-Bart. Plus tard, dans un documentaire réalisé par Jacques Cristobal, et sous le micro de Pierre Desgraupes, les écrivains reviendront sur ce qu'André Schwarz-Bart qualifie de leur unique « désaccord » :

André Schwarz-Bart : La question de savoir si ma femme signerait ou non a été notre seul motif de désaccord toutes ces dernières années. Et si elle s'est résignée, puisque c'est le mot qu'il convient, à signer, c'est parce qu'elle a vu que le livre ne paraîtrait pas.

Jacques Cristobal (à Simone Schwarz-Bart) : Vous trouvez que c'est injuste que vous signiez ?

Simone Schwarz-Bart : Non je ne trouve pas que ce soit injuste, mais je pensais que moi j'écrirais de mon côté quelque chose, et que... je ne lui étais que d'une [petite] aide. Je lui faisais découvrir, je lui disais des choses du pays que je connaissais parfaitement... Je trouvais que c'était injuste, étant donné que moi, je connaissais toutes ces choses-là, que c'était normal de les lui dire, sans que je signe, voilà<sup>286</sup>...

Ce qui semble donc indispensable aux yeux d'André Schwarz-Bart est appréhendé comme tout à fait naturel par Simone Schwarz-Bart : son apport ne serait que factuel, presque matériel. Elle « di[t] des choses du pays » qu'André peut réutiliser, intégrer dans son roman. Selon elle, la signature n'est pas nécessaire ; et pourtant, André Schwarz-Bart insiste, convaincu du talent et de l'apport littéraire et poétique (et non plus uniquement matériel) que fournit, de fait, l'écrivaine en devenant. D'abord par honnêteté, semble-t-il : Simone Schwarz-Bart l'aide à saisir ce qu'il nomme le « parfum » créole, sa signature relève donc de l'évidence.

S.S.B. : J'insiste là-dessus. Je n'ai absolument pas amené mon mari à la littérature antillaise. [...] A.S.B. : Il fallait trouver le langage intérieur. Connaître le créole, en métropole, ce n'est pas la même chose. Simone connaît le créole comme une langue totale, une expression véritable. [...] A.S.B. : Simone m'a envoyé un texte complet qui représentait plus que le rapport de la chose. S.S.B. : André me soutenait que ce texte avait une valeur en lui-même<sup>287</sup>.

---

<sup>286</sup> « Schwarz-Bart: un Goncourt avait disparu », dans l'émission *Cinq colonnes à la une*, Suisse, 3 février 1967, 0'18 (en ligne ; consulté le 3 mai 2019), 6'30.

<sup>287</sup> A. SCHWARZ-BART et S. SCHWARZ-BART, « Sur les pas de Fanotte (interview) », *op. cit.*, p. 14-15.

Selon André Schwarz-Bart, l'écriture de Simone Schwarz-Bart porte donc une authenticité : ayant baigné dans la culture créole est la plus à même de retranscrire cette culture, et, avec elle, la langue créole. Plus encore, la prose de Simone Schwarz-Bart est présentée comme celle d'une véritable écrivaine qui s'ignore encore. La cosignature est aussi, donc, un moyen de souligner la participation de Simone Schwarz-Bart, de valoriser son apport dans le projet, mais aussi de marquer la naissance d'un nouvel écrivain. La place des écrivains antillais dans le champ littéraire parisien n'est pas encore acquise : beaucoup peinent encore à se faire connaître, même si depuis les années 1945 cette place est de moins en moins discutée<sup>288</sup>. La cosignature donne indéniablement à Simone Schwarz-Bart une légitimité et une visibilité qui lui aurait peut-être été déniée, d'une part en tant qu'antillaise, et d'autre part en tant que femme<sup>289</sup> : on comprend alors qu'André Schwarz-Bart doive d'abord présenter les textes à l'éditeur comme étant de lui<sup>290</sup>.

La cosignature apparaît d'abord comme une évidence : l'un et l'autre des écrivains travaillent au texte, s'y consacrent, le font mûrir et grandir. Elle s'inscrit aussi dans une logique éditoriale : nous avançons qu'André Schwarz-Bart, fort de l'épreuve qu'il a pu traverser en publiant *Le dernier des Justes* (célébrité soudaine, polémiques, changement de classe sociale...), a compris les arcanes du monde éditorial et s'emploie à les utiliser d'abord pour permettre à son épouse de bénéficier d'une certaine reconnaissance en tant qu'écrivaine, mais aussi pour justifier, dans une certaine mesure, son propre travail sur un thème qu'on ne lui prête pas spontanément, à savoir les Antilles et le monde antillais, avec une narratrice féminine, qui plus est.

La complexité de l'histoire éditoriale donne donc à voir la richesse de la cosignature, et surtout la richesse de la posture littéraire qu'elle construit. Cette posture, c'est à la fois celle d'un illustre écrivain, qui reconnaît le talent de celle qu'il enjoint à signer à ses côtés ; et celle d'une écrivaine inconnue, présentée comme humble, sincère et authentique, projetée dans le

---

<sup>288</sup> B. BUNDU MALELA, *Les écrivains afro-antillais à Paris: 1920-1960*, Paris, France, Éditions Karthala, 2008. Nous y reviendrons plus largement plus loin.

<sup>289</sup> Nous verrons plus tard qu'André Schwarz-Bart est extrêmement attentif à la réception de la première œuvre qu'elle signe, *Pluie et vent sur Télumée Miracle* : il en suit attentivement les chiffres de ventes, assiste voire participe aux rencontres, réagit lorsque celles-ci ne rendent pas suffisamment d'honneurs aux qualités littéraires de Simone Schwarz-Bart. Lui qui n'a jamais voulu défendre son œuvre propre, faisant preuve de détachement qui peut parfois lui être reproché, se dévoile tout autre lorsqu'il s'agit d'évoquer le travail littéraire de son épouse.

<sup>290</sup> Notes non datées (mais sans doute 1964-1965, au plus tard début 1966), sélectionnées, déchiffrées et retapées par Francine Kaufmann qui a eu l'amabilité de nous les communiquer. André Schwarz-Bart, « Cycle MS lettre sur la Double signature », (4 pages, 2 feuillets manuscrits, recto-verso).

monde littéraire, qui n'a pas encore conscience de son talent... l'équivalent féminin de l'image que l'on se fait d'André Schwarz-Bart en 1959 alors que paraît *Le dernier des Justes*.

Nous pouvons donc voir la collaboration entre André et Simone Schwarz-Bart comme une collaboration qui se dit à première vue fusionnelle. Elle joue, par sa posture, avec les codes éditoriaux du champ littéraire et les attentes des lecteurs qui en découlent : une vision romantique de l'auteur, que l'on retrouve dans une approche mythifiée de la collaboration comme fusion.

### *Le besoin de se distinguer l'un de l'autre*

L'ambivalence de la posture littéraire des Schwarz-Bart est à noter : la fusion qui est d'abord revendiquée fait place à l'affirmation d'un écrivain dans son écriture propre. La description qui est alors livrée de la collaboration mérite d'être observée et analysée.

André Schwarz-Bart, après la publication de *La mulâtresse Solitude*, cesse de répondre aux sollicitations, et se mure dans un « silence » sur lequel nous reviendrons plus loin dans notre travail, mais qui souligne selon nous une volonté de laisser une place si dure à conquérir dans le monde littéraire à Simone Schwarz-Bart. Notre hypothèse est la suivante : voyant que la cosignature n'est pas suffisante pour que l'on reconnaisse à Simone Schwarz-Bart les qualités d'un grand écrivain, car elle évolue encore dans son ombre, il s'efface. Le mépris des journalistes pour la figure féminine est en effet palpable dès la parution du roman cosigné : le prix de Jérusalem, qui est décerné à André Schwarz-Bart seul, le 30 mars 1967 « pour l'ensemble de son œuvre » (c'est-à-dire à la fois *Le dernier des Justes* et *Un plat de porc aux bananes vertes*), couronne le meilleur ouvrage écrit sur le thème « La liberté de l'humanité dans la société » ; mais il n'est jamais mention, dans les échanges avec l'éditeur d'inviter Simone Schwarz-Bart<sup>291</sup>, pourtant cosignataire de ce dernier roman. André Schwarz-Bart s'emploie donc, dans son discours, à restituer une place à sa collaboratrice :

Messieurs les membres du jury, lorsque la nouvelle me fut annoncée, voici plusieurs semaines, j'avoue que je ne compris pas tout d'abord la raison de votre choix. Et puis, en y réfléchissant, il me parut que pour une fois vous vouliez saluer une promesse plutôt qu'un accomplissement. Et puis encore, y réfléchissant davantage, je ne pus m'empêcher de penser d'associer votre décision au livre que nous venons de faire paraître *ma femme et moi*. Dès lors, il me parut évident que vous vouliez marquer votre

---

<sup>291</sup> Ces échanges sont conservés dans les archives de l'IMEC, sous la côte SEL39212. Nous avons eu la chance de pouvoir les consulter en novembre 2020.

sympathie à l'égard de la jeune littérature de la Diaspora, comme vous auriez pu le faire, par exemple, en désignant mon cher ami Elie Wiesel<sup>292</sup>.

André Schwarz-Bart se refuse donc à être considéré comme le seul auteur de l'ouvrage récompensé. Il mentionne son épouse Simone Schwarz-Bart, rappelant subtilement qu'elle figure sur la couverture de l'ouvrage, et rappelant son appartenance au champ littéraire, en tant que représentante, à ses côtés, de la « jeune littérature de la Diaspora ». Une fois l'écrivaine rattachée à son nom, présentée au monde<sup>293</sup>, reconnue et attendue, André et Simone Schwarz-Bart s'emploient à signifier leur indépendance. André Schwarz-Bart écrit ainsi, dans un projet de préface pour *La mulâtresse Solitude* :

J'avais abandonné l'ensemble du projet lorsque ma femme, antillaise, s'offrit à me seconder. Nous publiâmes en 1967 le premier tome d'un cycle qui devait en comporter sept. Après la parution, ayant pris un peu de recul, nous vîmes que nos voix se croisaient, se recouvraient parfois, mais ne se confondaient jamais. Nous essayâmes encore trois ans puis ce fut l'abandon. Malheureusement, je m'étais attaché à mes personnages, que je côtoyais depuis dix ans ~~et certains plus~~ et pour certains quinze. Ne pouvant les abandonner tout à fait, je me résignais à un livre qui raconterait simplement une histoire avec ma voix [...]. Ma femme se joint à moi pour prier les lecteurs du « Plat de porc » de nous en excuser. Merci<sup>294</sup>.

Ce projet, non daté, avait pour ambition de signer la fin officielle de la collaboration en 1972, mettre un point final au récit qui avait nourri les imaginaires des lecteurs et des journalistes. Pour André Schwarz-Bart, qui se « résigne », n'est qu'en apparence l'aveu d'un échec ; pour Simone Schwarz-Bart, c'est le début d'une aventure, dont elle dira, en 1990 :

Chacun de nous [...] n'est pas allé jusqu'au bout de ce qu'il avait à dire<sup>295</sup>.

Dès 1972, la posture de Simone Schwarz-Bart est donc celle d'une écrivaine qui se détache de celui avec qui elle a cosigné un premier ouvrage, en insistant sur les différences d'approches qui existent entre eux, et donc sur sa singularité :

---

<sup>292</sup> André Schwarz-Bart, discours lauréat au prix de Jérusalem 1967, 30 mars. C'est nous qui soulignons.

<sup>293</sup> On remarque ici que toutes les mentions de la parution d'*Un plat de porc aux bananes vertes* en 1967 précisent que Simone Schwarz-Bart et André Schwarz-Bart préparent un roman chacun de leur côté, comme ici dans *Le Figaro Littéraire*, 24.11.1966 : « Surprise : *La mulâtresse Solitude* [titre général d'une « saga sur la négritude »] sera signée par André et Simone Schwarz-Bart, qui est sa femme. Elle est antillaise et publiera elle-même prochainement un roman dont elle est seule l'auteur. » Nous y reviendrons.

<sup>294</sup> « Projet de préface au Cycle de la Mulâtresse Solitude », document tapuscrit, recopié par Francine Kaufmann, depuis « Page manuscrite, sans date, sur feuille volante blanche non quadrillée – papier pelure – et non perforée », mai 2012.

<sup>295</sup> M. J. GREEN, « Simone Schwarz-Bart et la tradition féminine aux Antilles », *Présence Francophone: Revue Internationale de Langue et de Littérature, Littérature féminine francophone*, vol. 36, Journal Article, 1990, p. 130-133.

Un livre doit être une unité et nous avons deux façons de nous exprimer et nous représentons deux mondes. Nous étions conscients de cela et nous avons mené cette expérience jusqu'au bout<sup>296</sup>.

Afin de faire entendre une voix personnelle, Simone Schwarz-Bart présente la collaboration comme une « expérience », par laquelle elle est formée. Ses propos démystifient l'idée d'une collaboration comme envisagée comme fusion entre deux individus inspirés : ici, l'écriture est le fruit d'un travail conjoint, d'une élaboration progressive, et non le produit mystérieux d'un « troisième homme ». La collaboration est formatrice :

Je n'aurais jamais osé écrire si je n'avais pas rencontré mon mari ; et si peut-être nous n'avions pas écrit ensemble ce premier livre, où j'ai vu comment se faisait un roman, j'ai vu la sueur, j'ai vu la peine, j'ai vu les coupages, les découpages ! j'ai vu comment les choses se faisaient. J'ai alors su que je pouvais peut-être écrire<sup>297</sup>.

Simone Schwarz-Bart tente de s'autonomiser en tant qu'auteur, en dépit des entretiens qui s'attachent encore, près de dix ans plus tard, à la définir *par rapport* à son époux, et ne cessent de revenir au travail d'André Schwarz-Bart alors qu'il s'agit pour elle de présenter son roman *Ti Jean L'horizon*, comme avec Jacques Chancel, en 1979 :

Jacques Chancel : Écoutez, moi j'avais compris que vous vouliez avec votre mari construire un grand édifice romanesque, mais là vous me dites que c'est fini... vous voulez prendre chacun votre liberté ...

Simone Schwarz-Bart : ...Il a ses thèmes, j'ai les miens<sup>298</sup>.

Afin de couper court aux questions du journaliste, Simone Schwarz-Bart se coule dans une posture qui reprend les approches médiatiques d'*Un plat de porc aux bananes vertes* : ces dernières attribuant à chaque auteur des thématiques dictées par l'histoire personnelle des individus André et Simone (le premier écrivant dans la veine juive, la seconde dans la veine antillaise). Il nous semble essentiel de souligner alors à quel point Simone Schwarz-Bart contredit, en réutilisant les dichotomies opérées par le discours critique à la fin des années 1970, la posture des écrivains qui se présentent depuis 1967 comme des collaborateurs intimement mêlés (André, habité par les Antilles, Simone, marquée par l'histoire et la culture juive). Il semble que ce n'est qu'à cette condition qu'elle acquiert le droit de s'exprimer sur ce qui l'amène à répondre aux questions du journaliste dans *Radioscopie*, à savoir la parution de son

---

<sup>296</sup> S. SCHWARZ-BART, « Entretien ? », *L'Afrique littéraire et artistique*, décembre 1972, cité par F. TOUREH, *L'imaginaire dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart*, op. cit., p. 50.

<sup>297</sup> « Simone Schwarz-Bart, Ti-Jean l'Horizon. Interview de Jacques Chancel. », op. cit.

<sup>298</sup> *Id.*



dernier roman. En se coulant dans le moule qui lui a été préparé, celui de l'écrivaine noire antillaise, elle peut assumer, aux yeux du journaliste, son auctorialité, et quitter l'ombre de son époux.

Jacques Chancel : C'est fini alors, il n'y aura plus de livre à deux ?!

Simone Schwarz-Bart : Non, vraiment, il n'y aura plus de livre à deux, parce qu'on se freine, en même temps, réciproquement. Il y a des choses que je n'aurais certainement pas écrites et que lui aurait envie, et réciproquement ! non, ce n'est pas la bonne formule. Chacun ne peut pas s'épanouir<sup>299</sup>.

Il nous semble possible de saisir ici les détours de la construction d'une posture auctoriale, mouvante et complexe. La collaboration, comme travail personnel, ne peut être mise en doute ; néanmoins, elle fait l'objet d'un détachement par la signature, des années 1970 et jusqu'aux années 2000, qui permet à Simone Schwarz-Bart de s'affirmer en tant qu'autrice. Plus de trente ans sont nécessaires, comme le prouve le double échec du prix Goncourt que Simone doit essayer : deux fois dans les quatre finalistes, d'abord pour *Pluie et vent sur Télumée Miracle* en 1972 puis pour *Ti Jean L'horizon* en 1979 :

Beaucoup allaient même jusqu'à lui attribuer le Goncourt. C'était oublier que Simone André Schwarz-Bart (sic) est l'épouse de l'auteur du "Dernier des Justes" qui reçut précisément le Goncourt 59. Au regard de certains, c'eut été commettre un sacrilège que de pouvoir dire "les Goncourt" en parlant du couple Simone André Schwarz-Bart<sup>300</sup>.

S'il nous est impossible de vérifier la véracité de ces allégations qui attaquent les jurés du prestigieux prix Goncourt, allégations par ailleurs rédigées sous couvert d'anonymat, elles nous semblent comporter une part de justesse : les débuts de Simone Schwarz-Bart en tant qu'écrivaine sont difficiles, là où, sans la première cosignature, ils auraient sans doute été impossibles.

L'histoire éditoriale de la cosignature, et, par elle, de la construction d'une posture littéraire, se décompose donc en trois phases : une première, en 1967, qui voit Simone Schwarz-Bart d'abord refuser la cosignature puis se laisser convaincre par André Schwarz-Bart. Elle est alors présentée comme une écrivaine en devenir, acclamée par un écrivain goncourisé, qui ne s'en tiendra pas au premier roman cosigné : son prochain roman est ainsi déjà annoncé dans la presse. Une deuxième phase débute en 1972, lorsque paraît *Pluie et vent sur Télumée Miracle*,

---

<sup>299</sup> *Id.*

<sup>300</sup> Anon., « La revanche de Simone Schwarz-Bart », *Le Journal du Dimanche*, 27 mai 1973.

alors même que la suite d'*Un plat de porc aux bananes vertes* était attendue<sup>301</sup> : Simone Schwarz-Bart se détache d'André Schwarz-Bart. Elle s'extraie, au moins nominativement, de la collaboration, et prend son indépendance en tant qu'écrivaine. Enfin, à la mort d'André Schwarz-Bart, au début des années 2000 la réputation et l'impact de Simone Schwarz-Bart n'est plus à faire. Là, la posture se reconfigure pour tendre de nouveau vers la collaboration, laissant émerger l'idée suivante : les deux écrivains n'ont jamais vraiment cessé de collaborer.

Leurs écrits s'inscrivent en effet dans une continuité, réaffirmée dès la publication des romans cosignés de manière posthume : se déploie à la fois une revendication de continuité de la collaboration, et l'affirmation d'un héritage.

### *La signature malgré la mort : le récit d'une continuité*

Le couple Schwarz-Bart, qui s'illustre dans le genre romanesque, disparaît donc des radars, et, progressivement, les journalistes et critiques cessent de systématiquement se référer à André Schwarz-Bart lorsqu'ils évoquent Simone Schwarz-Bart. Or, au milieu des années 2000, la cosignature ressurgit, rappelant une collaboration que certains qualifieront de feinte<sup>302</sup>.

La signature « Simone et André Schwarz-Bart » revient sur le devant de la scène bien après la mort de l'un des auteurs. Cette réapparition se fait en deux temps : d'abord, l'attribution du Prix Carbet de la Caraïbe au couple Schwarz-Bart, pour l'ensemble de leur œuvre en 2008<sup>303</sup>. Au cours de la cérémonie Simone Schwarz-Bart se déclarera « reconnaissante de le recevoir pour [eux] deux qui sommes un pour longtemps »<sup>304</sup>, ravivant l'image d'un couple d'écrivain fusionnel. Elle s'attache ensuite à porter la renaissance de l'écrivain André Schwarz-Bart, par le biais de la publication d'un roman posthume signé de son nom en 2009, *L'étoile du matin*. Cette renaissance est capitale pour asseoir celle de « Simone et André Schwarz-Bart » ; elle

---

<sup>301</sup> Lettre du 10 mars 1967 de Flamand à André Schwarz-Bart : « Les ventes du *Plat de porc* sont bonnes. Mais tous regrettent qu'il n'y ait pas les autres tomes, impression de rester sur leur faim. » Archives IMEC, SEL39212, consulté en novembre 2020.

<sup>302</sup> K. GYSSELS, *Marrane et marronne la co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart*, op. cit. p. 442.

<sup>303</sup> Qui peut sans doute surprendre, car si on ne se fie qu'aux signatures des ouvrages, seul un porte les deux noms des auteurs. Gyssels soulignera d'ailleurs : « Le Prix récompense-t-il leur écriture commune ou séparée ? [...] Tout se passe comme si le jury avait déjà tiré un trait sous la double carrière schwarz-bartienne. De fait, dans l'expression « leur œuvre particulière », l'adjectif signifie à la fois « séparément » et « singulière », et dans la « réussite de leur œuvre commune », on pourrait aussi entendre que tous les romans sont le fruit de leurs efforts conjoints. » *Id.* p. 404.

<sup>304</sup> Cité par Gyssels, *Id.*, p. 404.

répète le schéma engagé en 1967. Celui qui avait cessé de publier devient celui qui n'a jamais cessé d'écrire :

Il écrivait. Détruisait. Puis réécrivait. Mais, version après version, il n'arrivait toujours pas à justifier le titre, comme s'il savait qu'il n'écrirait pas ce livre. [...] Il écrivit aussi des scénarios pour de futurs films, des pièces de théâtre, des nouvelles, des contes. Sans jamais pouvoir tracer le mot fin. « Toute finition est trahison, haute trahison », disait-il à sa femme Simone, à ses fils Bernard et Jacques, quand ils l'interrogeaient sur cette étrange attitude qui consistait à remplir des milliers de pages d'une écriture fine, sans jamais y mettre un terme.<sup>305</sup>

Cette écriture qui n'en finit pas justifie d'abord la publication posthume de *L'étoile du matin* puis celle de *L'ancêtre en Solitude* et d'*Adieu Bogota*, respectivement en 2012 et 2018, ces deux derniers cosignés « Simone et André Schwarz-Bart » s'inscrivant dans la continuité du cycle antillais. Pour le lecteur, l'histoire se répète : il (re)découvre André Schwarz-Bart, puis, avec lui, Simone et André Schwarz-Bart, comme si, pour qu'existe le troisième auteur talentueux, pour que soit avérée la collaboration, il fallait qu'il y ait préexistence de l'auteur goncourisé. Sans l'un, où est l'autre ? La nouvelle collaboration se présente alors comme un passage de relais nécessaire et légitime :

Et brusquement je compris. Je compris que, par-delà la mort, il m'avait fait une fois encore une place auprès de lui : tout le secret se tenait là, dans le 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'est alors assis à mes côtés : de nouveau, la planète me souriait<sup>306</sup>.

Le récit mêle une rencontre qui franchit la frontière entre vie et mort, comme elle dépassait les frontières raciales et culturelles cinquante ans plus tôt, et une invitation à l'écriture : une nouvelle fois, Simone Schwarz-Bart est appelée par André Schwarz-Bart pour cosigner l'œuvre. Elle apparaît alors aussi nécessaire à ces nouveaux romans qu'elle ne l'était en 1967 pour *Un plat de porc aux bananes vertes*.

Il me disait quelquefois que pour lui, l'idéal était dans l'œuvre anonyme. Cet acte d'amour à travers l'écriture nous modifiait insidieusement, il devenait moi, et moi lui<sup>307</sup>.

De même,

---

<sup>305</sup> Y. PLOUGASTEL, « L'étoile d'André Schwarz-Bart », *Le Monde*, 16 octobre 2009. Les archives, et notamment celles que nous avons pu consulter à la BnF, prouvent aussi l'écriture d'André Schwarz-Bart jusqu'à la fin. Voir à ce sujet J.-P. ORBAN, « De l'achevé à l'inaccompli en passant par le recomposé », *op. cit.*

<sup>306</sup> S. SCHWARZ-BART, « Petite note d'introduction », dans A. SCHWARZ-BART, *L'étoile du matin*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>307</sup> S. SCHWARZ-BART et Y. PLOUGASTEL, *Nous n'avons pas vu passer les jours*, *op. cit.*, p. 119.

Il n'a jamais réussi à exorciser l'univers concentrationnaire. Il avait un pied dans le monde des morts. J'ai pris ma part de ses cauchemars. Et il a pris mes fantômes<sup>308</sup>.

La fusion originelle laisse cependant place à une modification intrinsèque de chacun des membres du couple d'écrivain : l'un devenant semblable à l'autre, et vice-versa. Ainsi, on remarque qu'est mis en avant l'apprentissage de l'écriture de Simone Schwarz-Bart par André Schwarz-Bart, mais surtout la similitude des thèmes qu'ils traitent et qui avaient été si souvent utilisés pour marquer une frontière entre eux. Enfin, dernière particularité de la posture attachée à la signature « Simone et André Schwarz-Bart », Simone Schwarz-Bart prend les chemins tracés par André Schwarz-Bart :

L'écriture m'a redonné tout ce qu'elle me disait. M'a beaucoup équilibrée, parce que je retrouvais mon pays, je retrouvais les miens. Je me retrouvais par conséquent<sup>309</sup>.

André et Simone Schwarz-Bart partagent une vision commune de la littérature, qu'ils ont pu sans doute approfondir ensemble. Celle-ci s'inscrit dans une démarche de transmission, comme un leg, ou plutôt un passage de relais qui impose à celui qui le porte une nécessaire transformation. Ainsi, le travail collaboratif d'André et Simone Schwarz-Bart ouvre

à une dimension que je ne percevais que de façon diffuse : l'envie de conter, de restituer cet univers auquel j'appartenais, où chaque enfant qui naît est appelé « Petit Monde », et chaque adulte « Grand Monde », et dont je craignais la disparition... L'envie d'en décrire les couleurs, les odeurs, les ombres, les démons, cet élan à vivre si caractéristique m'habitait maintenant, et je désirais en perpétuer la mémoire<sup>310</sup>.

Ce désir de raconter, de sauvegarder la mémoire rappelle ce que disait André Schwarz-Bart près de cinquante ans plus tôt, disant, du *Dernier des Justes*, que « c'est d'abord, tout simplement, un petit caillou blanc qu'on pose sur une tombe<sup>311</sup> ». Si, pour lui, le monde qu'il décrit a disparu, l'urgence de la sauvegarde apparaît d'autant plus clairement à Simone Schwarz-Bart qui prend la plume pour lutter contre l'oubli et la disparition

des mondes qui sont différents. Certes, le stetl, le ghetto ont disparu maintenant. Chez nous aussi ça peut disparaître, d'un moment à l'autre, et c'est dans ce but que je lutte et que j'écris. Ces petites choses qui sont tellement importantes, c'est l'âme d'un peuple<sup>312</sup>.

---

<sup>308</sup> Y. PLOUGASTEL, « L'étoile d'André Schwarz-Bart », *op. cit.*

<sup>309</sup> « Simone Schwarz-Bart, Ti-Jean l'Horizon. Interview de Jacques Chancel. », *op. cit.*

<sup>310</sup> S. SCHWARZ-BART et Y. PLOUGASTEL, *Nous n'avons pas vu passer les jours*, *op. cit.*, p. 147.

<sup>311</sup> « Goncourt en sursis », dans l'émission *Cinq colonnes à la une*, 4 décembre 1959 (en ligne ; consulté le 5 mars 2018).

<sup>312</sup> M. J. GREEN, « Simone Schwarz-Bart et la tradition féminine aux Antilles », *op. cit.* p. 131.

Écrire pour survivre à la mort, pour la défier et transmettre, en la dépassant, des mondes, des mémoires oubliées ou en passe de le devenir : là est tout l'enjeu de l'écriture selon les Schwarz-Bart. Ainsi la signature schwarz-bartienne va de pair avec un récit et une posture littéraire qui contribuent à asseoir la collaboration littéraire. On remarque que la mort d'André Schwarz-Bart réactualise le récit autour de la collaboration, qu'il s'agit de légitimer. La cosignature ravive en effet à la fois des problématiques et des questions de légitimité liées à l'auctorialité, mais aussi à la publication posthume.

### 3.2. La cosignature d'une œuvre posthume : problématiques et enjeux

Nombreuses sont les œuvres de notre patrimoine littéraire ou artistique, dont le point final n'a pas été posé par celui ou celle dont le nom figure comme signe d'auctorialité. Kafka, que nous avons cité plus haut, en est un exemple convenu. La publication posthume, c'est-à-dire après la mort de l'auteur revendiqué, pose une série de questions, et questionne les cadres théoriques qui peuvent être fixés à la définition de l'auteur. Certes, la réception posera la question de la légitimité, de la validité du choix opéré par celui ou celle qui prend en charge la publication : sans entrer dans ces détails polémiques qui relèvent sans doute plus de la question de la portée éditoriale de la signature, nous nous demanderons en revanche quel est l'impact d'une publication posthume sur la manière dont on approche, théoriquement, l'auctorialité ; mais aussi tout particulièrement la coauctorialité. En effet, l'œuvre posthume révèle et met en lumière au moins un collaborateur (alors même que, paradoxalement, celui-ci se cache derrière une signature qui n'est pas la sienne), celui qui, de fait, termine l'œuvre pour qu'elle soit reçue par un public donné. Ce faisant, elle écorne l'image du demiurge solitaire (1.1).

#### *La signature posthume*

Signer une œuvre de la manière posthume revient à soulever une première série de questions, habilement abordée par Paisley Livingston et Darren Hudson Hick dans une suite d'articles aux allures d'enrichissante discussion<sup>313</sup>, où tous deux proposent exemples et contre-exemples :

---

<sup>313</sup> B. GAUT et P. LIVINGSTON, *The creation of art: New essays in philosophical aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 ; D. H. HICK, « When Is a Work of Art Finished? », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 66, n° 1, 13 février 2008, p. 67-76 ; P. LIVINGSTON, « When a Work Is Finished: A Response to Darren Hudson Hick », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 66, n° 4, 17 octobre 2008,

quand décide-t-on qu'une œuvre est terminée ? Et, en découlant directement : quelqu'un d'autre que l'auteur lui-même peut-il affirmer que l'œuvre est terminée ? La réflexion qu'ils proposent sur l'art en général inclut et s'applique à notre champ de réflexion, l'auctorialité littéraire.

À rebours de la position de Beardsley<sup>314</sup>, qui considérait que l'auteur décide que son œuvre est terminée lorsqu'elle a rempli les critères esthétiques et atteint sa « maximal value » (il en est entièrement satisfait), tous deux font primer la question de l'intention de l'auteur sur celle de l'appréciation esthétique de l'œuvre d'art. Ainsi, pour Livingston, l'œuvre sera terminée simplement lorsque l'auteur en aura décidé ainsi, soit que pris par le temps il n'ait pu avoir la possibilité d'aller plus loin, soit qu'il ait décidé qu'il était arrivé à la fin de son travail (qu'il ait ou non atteint sa « maximal value<sup>315</sup> »). Hick soutient en revanche qu'il faut prendre en compte la publication de l'œuvre, selon lui capitale pour déterminer si une œuvre est terminée ou non : « Provided no explicit declaration by the artist to the contrary, publication of a work with the artist's consent is a sufficient condition of that work's being finished<sup>316</sup> ». En d'autres termes, dès l'instant où l'œuvre est publiée, avec l'autorisation de l'artiste, alors il faut considérer qu'elle est terminée ; et toute reprise faite à cette œuvre après la publication donne naissance à une nouvelle œuvre... qui ne sera à son tour terminée que lorsqu'elle aura été publiée.

Tous deux font donc primer la question de l'intention d'auteur pour déterminer si une œuvre d'art est, ou non, complète. Or cette position ne permet pas de considérer l'existence des œuvres posthumes. En effet, comme le remarquent Bacharach et Tollefsen<sup>317</sup>, la question de l'intention se pose nécessairement à la mort de l'auteur, particulièrement si cette mort intervient de manière subite et imprévisible, ou n'a tout simplement pas pu être anticipée : que faire de l'œuvre restée à l'état de brouillon, non-publiée, lorsque l'artiste n'a exprimé aucun avis sur son état (terminé

---

p. 393-395 ; D. H. HICK, « A reply to Paisley Livingston », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 66, n° 4, Blackwell Publishing Inc Malden, USA, 2008, p. 395-398 ; K. TROGDON et P. LIVINGSTON, « The complete work », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 72, n° 3, Wiley Online Library, 2014, p. 225-233.

<sup>314</sup> M. C. BEARDSLEY, « On the creation of art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 23, n° 3, JSTOR, 1965, p. 291-304.

<sup>315</sup> « To sum up, my idea is that in a range of relatively simple cases, the decision to stop working is not enough to constitute a completed work unless it is accompanied by a retrospective judgment that this work and its creation are thereby complete, at least as far as the artist's own contributions are concerned. », B. GAUT et P. LIVINGSTON, *The creation of art: New essays in philosophical aesthetics*, *op. cit.* (« Pour résumer, je dirais que, dans une série de cas relativement simples, la décision d'arrêter de travailler ne suffit pas à constituer une œuvre achevée, à moins qu'elle ne soit accompagnée d'un jugement rétrospectif selon lequel cette œuvre et sa création sont complètes, du moins en ce qui concerne les contributions propres de l'artiste. » Traduction personnelle.)

<sup>316</sup> « Sauf déclaration contraire explicite de l'artiste, la publication d'une œuvre avec le consentement de l'artiste est une condition suffisante de l'achèvement de cette œuvre. » Traduction personnelle. D. H. HICK, « When Is a Work of Art Finished? », *op. cit.*

<sup>317</sup> S. BACHARACH et D. TOLLEFSEN, « You Complete Me », *op. cit.*

ou non)... et que penser des publications posthumes qui ont lieu, de manière claire et évidente, contre l'avis émis par l'auteur décédé ? En somme, la publication posthume livre, de fait, un état définitif du travail de l'auteur ; et cela sans forcément prendre en compte son intention. Les implications sont de taille : l'intention, nous l'avons vu, apparaît pour certains critiques comme l'un des critères de définition de l'auctorialité. Plusieurs autres critères définitoires de l'auctorialité, que nous avons mis en avant plus haut, sont donc immédiatement questionnés. Ainsi, le style aussi peut varier ; et, plus encore, on peut ne pas reconnaître l'ouvrage comme partie d'un ensemble d'ouvrages.

De plus, la publication posthume fait nécessairement apparaître un « secondary agent<sup>318</sup> », un agent second qui se charge des dernières corrections et mises en forme, et déclare le travail et donc l'œuvre, finie. Il se substitue donc temporairement à l'auteur... dont il appose néanmoins la signature sur la couverture de l'ouvrage, et ce qu'elle que soit la teneur des corrections apportées (corrections mineures ou remaniements majeurs – comme dans le cas de Max Brod qui déplace des chapitres, ajoute des phrases au *Château* ou au *Procès* de Kafka.) :

Our theory of secondary agency has a further advantage to the current accounts on offer. Recall that one of the difficulties raised earlier for Hick's and Livingston's theories of completion was that it is difficult to distinguish between artists who aim to complete or finish the work of another and those who merely appropriate, quote or plagiarize the unfinished work of another. Appealing to secondary agency provides an elegant way of making such a distinction. A secondary agent is one who is authorized to act on behalf of another. Without authorization, there is no secondary agency. In cases of appropriation or plagiarism, authorization to finish the work is missing and so we do not have a case of posthumous completion of work<sup>319</sup>.

Pour Bacharach et Tollefsen, l'agent second ne peut être considéré comme tel que s'il a reçu, d'une manière ou d'une autre, l'aval de l'auteur : soit qu'il soit explicitement mentionné comme autorisé à apporter des modifications à l'œuvre, ou qu'il ait entretenu une relation de filiation artistique, esthétique, littéraire qui garantisse que l'intention de l'auteur (telle que la définit Compagnon, à savoir comme ce vers quoi il tend par son œuvre) sera respectée. L'important, précisent-elles, ce n'est pas que Brod n'ait pas fait d'ajouts suffisamment kafkaïens au goût des

---

<sup>318</sup> *Id.*, p. 8.

<sup>319</sup> « Notre théorie de l'agence secondaire présente un autre avantage : rappelez-vous que l'une des difficultés soulevées précédemment au sujet des théories de l'achèvement de Hick et de Livingston était qu'il est difficile de faire la distinction entre les artistes qui visent à compléter ou à terminer l'œuvre d'un autre et ceux qui ne font que s'approprier, citer ou plagier l'œuvre inachevée d'un autre. L'appel à l'agent secondaire fournit un moyen élégant d'établir une telle distinction. Un agent secondaire est celui qui est autorisé à agir au nom d'un autre. Sans autorisation, il n'y a pas de mandataire secondaire. Dans les cas d'appropriation ou de plagiat, l'autorisation d'achever l'œuvre fait défaut et nous ne sommes donc pas en présence d'un cas d'achèvement posthume de l'œuvre. » Traduction personnelle. *Id.*, p. 12.

spécialistes de Kafka, mais qu'il ait agit dans l'intérêt de Kafka, et qu'il en ait été chargé par lui<sup>320</sup> : il devient alors un collaborateur ponctuel.

Dans le cas Schwarz-Bart, il est intéressant de remarquer que Simone Schwarz-Bart se pose uniquement comme une collaboratrice ponctuelle pour la première publication posthume dont elle se charge, celle de *L'étoile du matin*<sup>321</sup>. Comme Max Brod, elle semble aller, dans un premier temps, à l'encontre de la volonté d'André Schwarz-Bart : ce dernier lui soutient avoir détruit ses manuscrits ; mais l'œuvre est toujours là, le roman presque terminé, comme en attente, et met en scène une « Linemarie », du deuxième nom de Simone Schwarz-Bart :

Sans Simone Schwarz-Bart, ce roman n'aurait sans doute jamais vu le jour. Elle a longtemps hésité avant de le publier. Allait-elle trahir l'homme qui avait partagé plus que sa vie ? Elle s'est d'abord souvenue des poèmes de Pablo Neruda qu'ils se lisaient le soir. Puis elle a trouvé un petit mot sur le bureau d'André : « Mange pour moi, chante pour moi, vis pour moi après moi. » Enfin - et surtout - elle s'est aperçue que la chroniqueuse de *L'Étoile du matin* se nommait Linemarie, qui est son deuxième prénom... Autant de signes indiquant qu'il était temps que cette histoire grandisse dans le cœur d'autres gens<sup>322</sup>.

Elle retrouve, dans les décombres, les derniers écrits du peuple juif, et s'attache à les offrir à la postérité. Le testament se coule dans la narration et dans la fiction.

### ***La cosignature posthume : vers une redéfinition de l'auctorialité***

Les œuvres cosignées rédigées de manière posthume plusieurs années après la mort de l'un des auteurs n'ont pas beaucoup fait l'objet d'études. Pourtant, des auteurs comme les Goncourt ont joué, bien avant les Schwarz-Bart, sur la cosignature posthume : en 1870, Jules meurt ; et pourtant Edmond cosigne *La Du Barry* en 1878, *La Duchesse de Châteauroux et ses sœurs* en 1879, *La Femme au dix-huitième siècle*, en 1887, *Madame de Pompadour* en 1888.

---

<sup>320</sup> « Whether the work left behind by Kafka is the same as the work that bears his name in the bookstore today depends on whether Brod was authorized to do so and whether Brod is in fact acting on behalf of Kafka. » (« La question de savoir si l'œuvre laissée par Kafka est la même que celle qui porte son nom en librairie aujourd'hui dépend de la question de savoir si Brod a été autorisé à le faire et s'il agit en fait au nom de Kafka. » Traduction personnelle) *Id.* p. 10. Nous ne reviendrons pas sur la question de l'ambiguïté du testament résolue plus haut : Kafka, sachant que Brod n'allait pas détruire son œuvre, et le désignant tout de même comme exécuteur testamentaire apparaît une marque de transmission et de volonté indéniable.

<sup>321</sup> A. SCHWARZ-BART, *L'étoile du matin*, *op. cit.*

<sup>322</sup> Y. PLOUGASTEL, « L'étoile d'André Schwarz-Bart », *op. cit.*



La cosignature posthume soulève selon nous des interrogations : s'il faut considérer la signature comme la revendication d'une auctorialité, d'une autorité sur le texte publié, alors comment comprendre qu'elle soit apposée sur un texte sans que l'un des auteurs ne soit là pour approuver, pour véritablement prendre la responsabilité de ce texte ? En d'autres termes, un mort peut-il vraiment assumer un travail littéraire ? Là encore, les outils théoriques que nous avons à notre disposition pour envisager l'auteur semblent faire défaut. Si la prise de responsabilité sur un texte ne suffit à définir ce qu'est un auteur, alors, pour considérer que la signature d'André Schwarz-Bart sur les romans qui lui sont posthumes font sens, nous devons nous tourner vers d'autres critères définitoires.

Comme nous l'avons suggéré plus haut, il nous semble que l'auteur est avant tout construit par la réception : la signature posthume donne des indications au lecteur. La première indication est une indication de cohérence : on retrouvera dans *Adieu Bogota* des thèmes présents par ailleurs dans l'œuvre d'André Schwarz-Bart, des messages qui lui étaient chers, et un style d'écriture reconnaissable. La signature posthume signale donc que, même si l'auteur n'est pas là pour endosser la responsabilité, tout ce que contient l'ouvrage est en cohérence avec ce qu'il a pu écrire et penser auparavant. Cette approche présente bien sûr ses limites : la signature construisant le sens, nous ne pouvons-nous départir de l'idée qu'elle influe nécessairement sur nos perceptions de lecteur. En d'autres termes, nous pourrions penser que c'est parce que le roman est signé « André Schwarz-Bart » que nous prêtons plus attention à la présence de certains thèmes, de certains styles d'écriture.

Il nous faut donc nous tourner vers la construction de la posture littéraire, qui va de pair avec la cosignature. On peut remarquer que les deux premiers romans qui suivent la mort d'André Schwarz-Bart, *L'étoile du matin* et *L'ancêtre en Solitude*, débutent sur un avant-propos rédigé par Simone Schwarz-Bart, qui s'attache à décrire scrupuleusement l'état du travail qu'elle a découvert, et celui qu'elle a mené jusqu'à la publication. Ainsi, la cosignature est justifiée : le disparu a laissé de la matière scripturale, des archives, qui attestent qu'il a bien rédigé tout ou partie de l'ouvrage qu'il cosigne.

[en 1972] les six volumes du cycle antillais étaient écrits, non pas tous dans leur phase terminale, mais ils étaient tous posés. [...] [Grâce à Francine Kaufmann], jour après jour, projets, feuillets, notes, journal, brouillons, le fonds de travail se reconstitue avec des passages manquants, des versions différentes, mais le cycle antillais est là, de nouveau<sup>323</sup>.

---

<sup>323</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *L'ancêtre en Solitude*, op. cit. p. 12 et p. 15.

Que le lecteur se rassure donc, des passages auront bien été rédigés de la main d'André Schwarz-Bart. Mais s'il n'y en avait pas eu, la cosignature n'aurait-elle pas tout de même été justifiée ? L'œuvre terminée et publiée fait de lui un auteur. André Schwarz-Bart, dès lors qu'il s'agit de ce « cycle antillais », n'en est-il pas *de facto* le coauteur ? L'auteur étant celui qui donne une cohérence à un ensemble publié, n'est-il pas nécessaire, pour que le cycle antillais puisse acquérir la profondeur désirée, que Simone et André Schwarz-Bart soient considérés comme les auteurs de ces ouvrages ?

De plus, nous semble en effet que la signature « Simone et André Schwarz-Bart » forme un ensemble, ce qui a pu être appelé « un troisième homme ». Plus précisément, cette cosignature rend indivisibles Simone Schwarz-Bart et André Schwarz-Bart. Elle contient tout l'imaginaire que nous avons exploré plus haut (1.2.3.), et, surtout, va de pair avec le projet du cycle romanesque appelé par André Schwarz-Bart « La Mulâtresse Solitude » en 1967. Cette cosignature, posthume, nous permet donc d'envisager de nouveaux aspects de la coauctorialité.

### ***La cosignature posthume : vers une redéfinition de la coauctorialité***

Nous avons considéré la dimension dialogique de l'échange comme centrale dans la définition de la coauctorialité. En effet, nous proposons de définir le collaborateur comme « celui dont le dialogue générerait un apport nécessaire, fructueux et constant au cours d'un processus de création donné » (1.2.). Or, si dans le cas des œuvres posthumes des Schwarz-Bart on peut considérer qu'il y a eu dialogue, discussion, échanges, du vivant d'André Schwarz-Bart, cela est plus compliqué à la mort de l'auteur. Il convient alors, sans doute, d'affiner notre approche, pour prendre en compte les échanges qui ont pu avoir lieu avant la mort d'André Schwarz-Bart.

Livingston et Trogdon interrogent, en 2014, la question du fait de compléter, terminer un travail (le moment auquel on peut dire que l'œuvre est finie) « completion of the work », lorsqu'elle touche au travail collaboratif, « collaborative art-making<sup>324</sup> ». Ils explorent tout particulièrement cette notion dans le domaine des arts plastiques ; certaines de leurs conclusions peuvent néanmoins être utiles pour penser la collaboration posthume, telle qu'on peut la rencontrer chez Simone et André Schwarz-Bart, et peut-être pour envisager un nouveau panel

---

<sup>324</sup> K. TROGDON et P. LIVINGSTON, « The complete work », *op. cit.*

de définitions pour envisager la coauctorialité. Ainsi de la décision de la fin du travail collaboratif :

Our proposal is that the making of the effective completion decision in one of its forms is a necessary condition on authorship. While it may be possible for someone to be one of the joint creators of a completed work without having personally made a decision as to when it is finished, a necessary condition on authorship in such a case would be participation in the prior decision whereby a completion procedure for that work was settled upon<sup>325</sup>.

Pour eux, un travail n'est considéré comme complet que si l'un des auteurs l'a formellement décidé ; or, afin de réclamer la coauctorialité de l'œuvre, il ne suffit pas que les deux auteurs y aient travaillé ensemble (ce serait établir une hiérarchie), il faut surtout qu'ils aient décidé, ensemble, de quand le projet serait terminé, de quelle serait la forme finale de ce projet.

Il nous semble judicieux de nous appuyer sur cette proposition, qui nous permet de distinguer, d'une part les œuvres signées d'un seul nom, et que l'on sait pourtant complétées par un « agent second », collaborateur qui se met dans l'ombre de celui pour qui il termine l'œuvre ; et d'autre part les œuvres signées de deux noms, comme le sont l'*Ancêtre en Solitude* et *Adieu Bogota*. En effet, Simone Schwarz-Bart, cosignant le premier volume du cycle, sait, suppose-t-on, quand le cycle doit se terminer, et s'engage, sachant cela, à aller au bout du projet auquel elle est intégrée en 1967. Sa vision de l'œuvre et de l'ouvrage est une vision co-construite, tandis que lorsqu'elle ne signe que du nom d'André Schwarz-Bart, elle assume de ne se baser que sur ce qu'elle pense savoir de lui. Elle n'en reste pas moins une collaboratrice à part entière, dans un cas comme dans l'autre : nous avons précédemment souligné l'importance que prenait le dialogue dans l'approche de la coauctorialité ; nous y ajoutons à présent cette conscience de la fin de l'œuvre, qui permet de comprendre pourquoi certains écrits posthumes d'André Schwarz-Bart sont signés « André Schwarz-Bart » et d'autres « Simone et André Schwarz-Bart ».

La collaboration se construit donc par le dialogue : non seulement le dialogue tel qu'on l'entend généralement, comme l'ensemble de paroles qu'échangent des personnes, mais aussi un dialogue littéraire, d'un texte à un autre. Ainsi, la difficulté, partagée par nombre d'auteurs, de savoir quand l'œuvre est terminée, se pose aussi à André Schwarz-Bart, qui, aux dires de

---

<sup>325</sup> « Nous faisons l'hypothèse que l'une des conditions nécessaires de l'auctorialité est la prise de décision d'achèvement effectif sous l'une de ses formes. Bien qu'il soit possible pour quelqu'un d'être l'un des co-créateurs d'une œuvre achevée sans avoir personnellement pris une décision quant à son achèvement, une condition nécessaire de la paternité dans un tel cas serait la participation à la décision préalable par laquelle une procédure d'achèvement de cette œuvre a été décidée. » *Id.* p. 29.

Simone Schwarz-Bart et des archives et manuscrits dont on dispose, écrit et réécrit sans pouvoir poser le point final sur ses œuvres. Or il nous semble que pour les coauteurs Simone et André Schwarz-Bart, l'inachèvement, notamment par le biais des œuvres posthumes, est érigé en poétique. En effet, ils n'achèvent pas tout à fait le travail débuté ensemble (ce qui équivaldrait à mettre un point final à la collaboration), et, plus encore, dans les ouvrages communs, écrivent et réécrivent le cycle antillais. L'approche génétique de la collaboration, qui ne considère l'état publié que comme un état du texte, non définitif, nous semble donc la plus pertinente pour aborder l'œuvre de Simone et André Schwarz-Bart.

Nous nous proposons donc d'observer plus en détail, par une approche génétique de l'œuvre, le roman *Adieu Bogota*. Cette approche nous permettra d'éprouver notre définition de la collaboration littéraire, et d'envisager une écriture duelle, double, à l'aune des méthodes de la critique génétique, qui nous semble la plus à même de comprendre et d'englober la dynamique collaborative.

### 3.3. *Adieu Bogota* : naissance d'un écrit bifrons<sup>326</sup>

Afin d'illustrer nos propos, nous nous proposons de revenir sur l'histoire d'*Adieu Bogota*, tout en proposant une étude génétique de la collaboration à l'œuvre dans ce roman posthume. En 1967, un cycle romanesque imaginé par André Schwarz-Bart dès la fin des années 1950<sup>327</sup> est présenté à un lectorat avide d'un nouveau roman du Prix Goncourt. En 1972, la postface de *La mulâtresse Solitude* le décrit en ces mots :

Ce livre est le premier d'un cycle qui se déroule de 1760 à 1953. Le volume précédent publié sous le titre *Un plat de porc aux bananes vertes*, sous la signature de Simone et d'André Schwarz-Bart, constitue comme le prélude ou l'introduction à ce cycle<sup>328</sup>.

Deux romans bornent le projet schwarz-bartien : *Un plat de porc aux bananes vertes*, récit de Mariotte, arrière-petite-fille de Solitude, dans un asile de vieillards parisien en 1953 ; et *La*

---

<sup>326</sup> Ce sujet fait l'objet d'un article que nous avons publié dans la revue *Nouvelles Etudes francophones* : F. MARGRAS, « Adieu Bogota: Naissance d'un écrit bifrons », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 35, n° 2, 2020, p. 218-230.

<sup>327</sup> A. SCHWARZ-BART, « Dernier des Justes : André Schwarz-Bart s'explique sur huit ans de silence. "Pourquoi j'ai écrit La Mulâtresse Solitude" », *op. cit.*

<sup>328</sup> A. SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, 1972, *op. cit.*.

*mulâtresse Solitude*, récit de Bayangumay, de sa traversée d’Afrique aux Antilles en 1760, et de sa fille, la marronne Solitude.

Le cycle se focalise donc sur une lignée de femmes et s’ancre dans un cadre géographique et culturel des Antilles françaises<sup>329</sup>. André Schwarz-Bart n’achèvera pas ce projet<sup>330</sup>. En 2012, après son décès, Simone Schwarz-Bart retrouve les manuscrits restés dans le bureau-bibliothèque. Deux romans voient alors le jour, co-signés par André et Simone Schwarz-Bart : *L’Ancêtre en Solitude* et *Adieu Bogota* en 2017. Tous deux portent la marque d’un travail collaboratif, décrit par Simone Schwarz-Bart comme sensiblement similaire à celui qui avait porté la genèse d’*Un plat de porc aux bananes vertes*, en 1967.

Dans les premiers temps, le cycle est conçu par André Schwarz-Bart, qui peine à lui donner forme. Il s’inscrit alors dès 1963 dans une dynamique d’écriture collaborative, née d’un échange épistolaire entre les époux :

Durant toute cette période, ma femme se trouvant à la Guadeloupe, je continuais de lui envoyer, par la poste, des semblants de textes ; remettant chaque jour au lendemain l’annonce de mon abandon.

Cependant il se passa ceci : quelques jours avant la décision finale, j’avais écrit à ma femme pour lui demander un renseignement. Il s’agissait de ranimer mon souvenir d’une dispute entre deux enfants, à laquelle nous avons assisté, un mois plus tôt, lors d’une réunion électorale. [...] Un jour – et pourquoi ne pas dire un beau jour ?- je reçus un texte. [...] Dans l’heure qui suivit, j’adressai une lettre d’admiration à ma compagne [...] Une semaine plus tard, sur un coup de téléphone de Simone, je me précipitai à la Guadeloupe afin d’y entamer notre collaboration<sup>331</sup>.

C’est donc au cours d’échanges épistolaires que naît la collaboration Schwarz-Bart : l’une des réponses de Simone Schwarz-Bart aux lettres d’André Schwarz-Bart, isolé à Paris, déclenche le début de leur collaboration sur *Un plat de porc aux bananes vertes*. Il est alors significatif que Simone Schwarz-Bart, redécouvrant plus de cinquante ans plus tard, des lettres de 1963, prenne la décision de continuer le cycle inachevé, et ce en dépit de la *métamorphose*

---

<sup>329</sup> Ce cycle comprendra, dans l’ordre de parution, *Un plat de porc aux bananes vertes*, *La Mulâtresse Solitude*, *L’Ancêtre en Solitude*, et *Adieu Bogota*. De ces quatre tomes, comme nous l’avons précédemment souligné, trois sont co-signés par André et Simone Schwarz-Bart, et seuls deux sont publiés du vivant de l’un de leurs signataires.

<sup>330</sup> L’auteur ayant, après 1967, uniquement co-signé l’encyclopédie *Hommage à la femme noire*, Éditions Consulaires, 1988-1989 et publié *La mulâtresse Solitude*, Seuil, 1972, avant son décès en 2006. Nous y reviendrons.

<sup>331</sup> A. SCHWARZ-BART, « Dernier des Justes : André Schwarz-Bart s’explique sur huit ans de silence. “Pourquoi j’ai écrit *La Mulâtresse Solitude*” », *op. cit.*

qui lui est demandée, pour se couler dans la peau de personnages originellement nés, plus de dix ans plus tôt, dans l'esprit d'André Schwarz-Bart<sup>332</sup>.

Nous choisissons de mener ici une étude basée sur ces lettres envoyées par André à Simone Schwarz-Bart en avril 1963 et qui mettent en valeur le processus d'écriture d'*Adieu Bogota* comme la renaissance de la collaboration littéraire. Elles forment, en l'état actuel du fonds Schwarz-Bart, une base génétique solide : datées, ces lettres constituent une partie des avant-textes du roman *Adieu Bogota*. Annotées par Simone Schwarz-Bart, elles éclairent, au moins partiellement, l'insolite collaboration posthume qui nous est donnée à lire depuis *L'Ancêtre en Solitude*. Ainsi, à une première genèse, inachevée du vivant d'André Schwarz-Bart, répond une seconde genèse, inspirée de l'expérience collaborative d'*Un plat de porc aux bananes vertes* : deux plumes se croisent, en dépit de la distance temporelle qui les sépare.

### *Une première genèse inachevée*

Le matériau génétique lié à ce que la critique appelle aujourd'hui « le cycle antillais » constitue un fonds en partie conservé à la Bibliothèque nationale de France depuis le 27 Juillet 2017<sup>333</sup>. Celui-ci est aujourd'hui encore en cours d'élaboration et s'étoffe au rythme des dons progressifs, mais irréguliers, de Simone Schwarz-Bart. Celle-ci conserve encore chez elle, à Goyave (Guadeloupe), de nombreux documents : échanges épistolaires, manuscrits rédigés par André Schwarz-Bart dont elle se sert pour rédiger ce qui formera l'ultime volume du « cycle antillais », et qui lui permettent d'étoffer ses souvenirs des échanges qui furent les leurs durant leurs années de vie commune. Le dossier génétique dont nous disposons n'est donc pas encore complet, et beaucoup de questions restent encore sans réponse. Les lettres que nous allons étudier ont été données par Simone Schwarz-Bart au service d'archives de la Bibliothèque nationale de France en juin 2018 et forment un ensemble lacunaire : nous ne disposons pas de lettres de réponses de l'écrivaine à son époux, ce qui nous pousse ici à une série de conjectures, peut-être démenties par le futur.

---

<sup>332</sup> S. SCHWARZ-BART et Y. PLOUGASTEL, *Nous n'avons pas vu passer les jours*, op. cit. p. 146.

<sup>333</sup> Le fonds « Simone et André Schwarz-Bart » (NAF28942) a été créé en 2017 au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France.

De la question posée par José Luiz Diaz<sup>334</sup>, au numéro de la revue *Genesis* coordonné par Françoise Leriche et Alain Pagès<sup>335</sup>, la fonction génétique des correspondances d'écrivains a souvent été questionnée. Selon leur nature, les lettres peuvent parfois être considérées comme de simples indicateurs chronologiques, donnant une série d'informations factuelles sur les conditions de production des œuvres en cours de rédaction et synthétisant une série de sources exogènes, ou peuvent véritablement faire partie du matériau de travail du généticien. Les lettres d'André Schwarz-Bart sont marquées par ce double niveau de lecture. L'écrivain y mentionne certains des événements qui marquent son quotidien, d'autres dont ils se souvient et qu'il suggère de prendre pour matière du roman à venir ; il y rédige aussi des scénarios, développe des passages qu'il propose d'insérer dans la création finale. Elles constituent donc un matériau endogénétique, c'est-à-dire qu'elles contiennent la matière de l'œuvre et exposent la démarche créatrice d'une écriture centrée sur elle-même, d'une « production purement intérieure<sup>336</sup> », détachée de sources extérieures. Ces lettres éclairent ainsi la genèse du cycle antillais, « témoignage de l'histoire de chacune de ses œuvres<sup>337</sup> », mais aussi celle d'*Adieu Bogota*.

Dans un article publié dans le *Figaro Littéraire* en 1967, André Schwarz-Bart évoque la genèse du roman *Un plat de porc aux bananes vertes*, premier volume d'une série qu'il nomme « La Mulâtresse Solitude ». Il insiste sur la longue gestation du projet : durant plus de cinq ans, il multiplie les versions du roman, amoncelle des notes, « longue série de [s]es tentatives, lesquelles, de 1960 à 1965, se montent au nombre de dix-neuf<sup>338</sup> », sans parvenir à un résultat qui lui convient. Le début de gestation du cycle romanesque est difficile, perturbé par de nombreux déménagements et heureux événements domestiques : l'écrivain, en janvier 1963, décide donc de s'installer pour quelque temps à Paris afin de se consacrer à l'écriture, laissant sa famille à Goyave en Guadeloupe, et fait parvenir des lettres à son épouse Simone Schwarz-Bart. Ces lettres exposent la volonté d'une méthodologie créative encore peu étudiée chez André Schwarz-Bart, dont les avant-textes montrent généralement une pratique d'écriture

---

<sup>334</sup> J.-L. DIAZ, « Quelle génétique pour les correspondances ? », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, vol. 13, n° 1, 1999, p. 11-31.

<sup>335</sup> J.-M. HOVASSE, « Genèse & Correspondances, textes réunis et présentés par Françoise Leriche et Alain Pagès, Paris, Éditions des archives contemporaines/ITEM, 2012, VI-234 p. », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, n° 37, 15 décembre 2013, p. 201-202.

<sup>336</sup> A. PAGES, « Correspondance et avant-texte », sur *Item Ens*, 01 2007 (en ligne ; consulté le 26 juin 2019).

<sup>337</sup> G. GENETTE, *Seuils*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2002.

<sup>338</sup> A. SCHWARZ-BART, « Dernier des Justes : André Schwarz-Bart s'explique sur huit ans de silence. "Pourquoi j'ai écrit La Mulâtresse Solitude" », *op. cit.*

spontanée et désordonnée, dans des carnets épars ou directement sur les livres, les journaux, au fil de ses lectures<sup>339</sup>.

Le jeune auteur s'impose en effet, au début de l'année 1963, une méthode qui lui permettra, pense-t-il, de venir à bout de son projet entamé trois ans plus tôt. Nous disposons de cinquante-huit feuillets, classés en sept lettres écrites entre le 12 et le 29 avril 1963<sup>340</sup>. Sur une demi-douzaine de feuillets, quoique formant des ensembles cohérents numérotés, aucune date n'apparaît : le support et le format d'écriture nous permettent cependant de supposer qu'ils appartiennent bien au corpus, et que les feuillets qui auraient dû les encadrer, sont manquants. Le rythme de travail de l'écrivain et les objectifs qu'il se fixe sont clairement exposés. André Schwarz-Bart précise le jour et encadre l'heure à laquelle il commence et cesse d'écrire : il borne son avancée quotidienne. Des plages horaires sont définies, plus ou moins longues selon les jours, qui initient et concluent strictement la matière rédigée par l'écrivain. On peut ainsi classer les lettres en trois ensembles : le premier, composé des lettres écrites en une journée complète de travail, comme celle du vendredi 12 avril. Le second, plus fréquent, donne à voir des matinées de travail dont la productivité se concentre généralement entre 7h30 et 12h30. Le troisième ensemble est celui composé par les lettres écrites sur des plages horaires circonscrites et fragmentées, souvent plusieurs dans une même journée. Nous pouvons de plus observer que la méthode de l'écrivain est ponctuée par des phrases programmatiques : « Il ne me reste plus qu'à régulariser la méthode du travail matinal<sup>341</sup> », « Il est midi moins dix. J'ai peut-être le temps de notes, quelque chose jusqu'à 12h30<sup>342</sup> ». Celles-ci laissent entendre que les temps d'écriture sont déterminés à l'avance :

Essayons de reprendre contact avec le travail. Mais il importe de bien comprendre que je suis responsable d'être tombé dans cet état à propos des lettres. Je n'étais pas libre de ne pas être inquiet, mais j'étais libre de travailler dans l'inquiétude ou de ne rien faire. J'ai donc choisi de ne rien faire.

---

<sup>339</sup> J.-P. ORBAN, « Archives et manuscrits », *op. cit.*

<sup>340</sup> Nous disposons des lettres datées du « vendredi 12 avril 1963 », « dimanche 14 avril 1963 », « lundi 15 avril 1963 », « mardi 16 avril 1963 », « samedi 20 avril 1963 », « vendredi 26 avril 1963 » et samedi « 27 avril 1963 ». La date apparaît systématiquement au départ de la lettre, et est reprise ensuite, parfois, en haut du feuillet suivant, numéroté.

<sup>341</sup> Lettre du dimanche 14 avril 1963.

<sup>342</sup> Lettre du mardi 16 avril 1963.



Je n’y suis plus du tout. Je voudrais essayer aujourd’hui d’écrire le premier chapitre<sup>343</sup>.

La répétition ici des termes « inquiet », « inquiétude », souligne la spontanéité de l’écriture et rend visible l’anxiété d’André Schwarz-Bart. Il s’agit pour l’auteur, confronté à ce livre qu’il ne parvient pas à écrire, obsédé par l’idée de son inefficacité, de s’imposer un rythme d’écriture qui favoriserait sa productivité. Il n’est donc en cela pas étonnant que les lettres présentent l’acte d’écriture comme un « travail », chronométré et parfois préparé en amont : « Essayons maintenant de préparer le travail de demain matin, car j’aimerais faire mes 6 heures demain matin, de 6h30 à 12h30<sup>344</sup> ». Cependant, l’écrivain ne respecte pas ses propres injonctions, et il est parfois dérangé : l’écriture de la lettre du 27 avril 1963 commence à 8h, contrairement à ce qu’annonçait celle du 26 avril, dont la rédaction avait été sérieusement perturbée : « Tous les chantiers s’étant mis en branle, je quitterai en principe la pension à la fin de la semaine, dès que j’en aurai fini avec la Colombie<sup>345</sup> ». Les lettres d’André Schwarz-Bart à son épouse rendent compte du monde dans lequel évolue l’écrivain, son environnement au moment où il écrit, des rencontres qui inspirent sa production, et se conçoivent comme la transcription de faits qui motivent, ou non, l’écriture.

Les lettres, adressées, s’emploient de plus à engager une forme de dialogue et remplissent alors une fonction documentaire<sup>346</sup> : dans de courts passages, il est possible de déterminer les conditions d’écriture des missives d’André à Simone Schwarz-Bart. L’adresse à un « tu » régulièrement nommé est particulièrement présente lorsqu’elle encadre des passages où André Schwarz-Bart procède à l’écriture de la narration du roman. La destinataire est ainsi prise à parti « Tu comprends ? » ; plus rarement, elle est décrite comme l’inspiratrice d’une phrase : « J’ai mis cette phrase ici pour toi Simone. Je ne sais si nous ferons revivre le royaume mais j’en prends le risque »<sup>347</sup>. Les lacunes du corpus dont nous disposons ne nous permettent pas de savoir précisément dans quelle mesure cette adresse génère une réponse de la part du destinataire ; si réponse il y a, elle ne semble pas avoir été prise en compte par l’écrivain à sa table de travail, car il n’y fait jamais mention. Nous pouvons émettre l’hypothèse que les réponses n’ont pas le temps de parvenir à André Schwarz-Bart de sorte qu’il ne peut les inclure

---

<sup>343</sup> Lettre du vendredi 26 avril 1963.

<sup>344</sup> Lettre du vendredi 26 avril 1963.

<sup>345</sup> Lettre du vendredi 26 avril 1963.

<sup>346</sup> A. PAGES, « Correspondance et avant-texte », *op. cit.*

<sup>347</sup> Lettre du 20 avril 1963.

dans le fil de sa pensée et de sa création. Une autre hypothèse serait celle d'un envoi groupé de toutes les lettres écrites entre le 12 et le 29 avril : elle nous semble confirmée par le fait que sur certains feuillets peuvent apparaître deux dates distinctes. L'échange épistolaire, tronqué, semble donc plus relever du monologue que du dialogue à proprement dit.

L'essentiel des missives dont nous disposons constitue un matériau « endogène » pour le chercheur, une « production purement intérieure » sans mention d'un quelconque intertexte non assimilé par l'écrivain<sup>348</sup>. Le corpus de lettres de 1963, décrites comme des « semblants de textes<sup>349</sup> » peut donc être considéré comme un des avant-textes d'*Adieu Bogota*.

Pourquoi commencer là, au lieu de persévérer dans la rédaction du livre I ? Tout simplement parce que cette partie (le livre III) est celle pour laquelle j'ai réuni le moins de documentation et par conséquent à l'égard de laquelle je suis tout à fait libre. Il est simplement question de dérouler des thèmes et des histoires, de façon abstraite, en quelque sorte<sup>350</sup>.

Il semble qu'André Schwarz-Bart ait une idée préalable d'une organisation du cycle en plusieurs livres pour lesquels il semble avoir déjà déterminé une trame narrative. On retrouve dans les lettres des choix de construction romanesque et de personnages, marques d'un projet en cours d'élaboration. Certains détails rappellent ainsi l'inscription des lettres dans une période précédant largement la publication d'*Un plat de Porc aux bananes vertes* mais aussi de *La mulâtresse Solitude*, celle durant laquelle André Schwarz-Bart peine à donner une forme à son projet de cycle. Un personnage nommé « Solitude », est, dans les lettres, l'un des personnages principaux de nombreux épisodes rédigés ; elle est aussi, occasionnellement, en fonction des changements pronominaux, la narratrice du récit<sup>351</sup>. En 1963, André Schwarz-Bart, s'il évoque, dans ses échanges épistolaires avec Simone Schwarz-Bart, des « Livres » dont il aurait déjà déterminé le contenu et l'organisation, s'il commence à convoquer des figures tutélaires et à modeler des personnages, ne sait pas encore précisément ce que sera le « cycle de la Mulâtresse Solitude » qu'il projette d'écrire.

---

<sup>348</sup> P.-M. DE BIASI, « « Théorie du texte : l'écriture et ses sources. Endogenèse et Exogenèse » », dans Kazuhiro Matsuzawa (dir.), *Le Texte et ses genèses, Actes du troisième colloque SITES-Studies for the Integrated Text Science, Nagoya, Graduate School of Letters Nagoya University, Nagoya University, 2004.*

<sup>349</sup> A. SCHWARZ-BART, « Dernier des Justes : André Schwarz-Bart s'explique sur huit ans de silence. "Pourquoi j'ai écrit La Mulâtresse Solitude" », *op. cit.*

<sup>350</sup> Lettre du vendredi 12 avril 1963.

<sup>351</sup> Ce qu'elle n'est jamais dans *La mulâtresse Solitude*.

Contraint à un rythme suivi d'écriture, André Schwarz-Bart donne à voir la création à l'œuvre dans les lettres qu'il adresse à Simone Schwarz-Bart : thèmes et notes de style sont discutés, mis à l'essai. Nous sommes dans le « laboratoire<sup>352</sup> » de l'écrivain et il est fréquent d'y observer la manifestation d'un « moi génétique » : l'écrivain se dédouble et laisse s'exprimer un « moi réflexif, attentif au développement de la pensée créatrice » ; « composant sa correspondance littéraire la plus secrète, celle dont il est à la fois l'émetteur et le destinataire », il commente l'écriture au rythme où elle se fait, comme le prouvent une « vision programmatique de la tâche à accomplir, l'usage des modalités du futur et du conditionnel, l'intervention du métalangage la formulation de l'auto-consigne<sup>353</sup> ». Une distance se creuse entre l'écrivain qui rédige des passages pour un projet de roman et celui qui devra y apporter les corrections nécessaires avant publication. André Schwarz-Bart, dans sa correspondance avec Simone Schwarz-Bart, semble ainsi s'adresser à son « moi » futur et commence souvent ses lettres par une liste d'améliorations à apporter à sa production de la veille :

- Dans la dernière phrase d'hier, il est possible et il est nécessaire d'intercaler, dans ce que la mulâtresse Solitude voit au-delà de la proue du navire, une description ironico-fantastique de la Guyane<sup>354</sup>.

Les passages ne sont pas immédiatement réécrits dans la suite de la missive. À ces pistes d'améliorations s'ajoutent d'abondantes notes de style qui sont précisées par André Schwarz-Bart en marge du texte ou entre parenthèses. Ces notes sont détachées du matériau littéraire brut, destiné à être retravaillé, par l'emploi de l'infinitif : « Introduire une légère ironie dans tout ce dialogue, très légère, très douce, très respectueuse<sup>355</sup> ». L'écrivain écrit dans l'optique de soigneusement retravailler son texte dès son retour de Paris et opère un dédoublement en s'adressant à son « moi génétique » futur qu'il charge de peaufiner le texte brut fourni dans les lettres. Celles-ci sont soigneusement numérotées, afin qu'il lui soit impossible de perdre le fil et que le matériau qui les constitue puisse être réutilisé lors d'une potentielle deuxième version

---

<sup>352</sup> F. VAN ROSSUM-GUYON, « La correspondance de Georges Sand comme laboratoire de l'écriture », *Revue des Sciences Humaines*, janvier 1991, p. 97-104.

<sup>353</sup> A. PAGES, « Correspondance et avant-texte », *op. cit.*

<sup>354</sup> Lettre du « vendredi 12.4.63 », feuillet 1, deuxième tiret d'une liste de 6, avant le début de la rédaction du « 2<sup>e</sup> paragraphe. » Nous choisissons d'ajouter les tirets et accentuations manquantes dans le document autographe.

<sup>355</sup> Lettre du vendredi 12 avril 1963.

du brouillon à venir<sup>356</sup>. On ne relève que quelques très rares occurrences de passages raturés ou biffés qui prouveraient une relecture attentive de la part de l'écrivain.

André Schwarz-Bart se constitue aussi, par le biais des lettres, un carnet de notes, une liste d'exemples « vus de [s]es propres yeux » à convoquer lors d'une seconde version du texte à venir :

À propos de jeu, il peut être utile pour l'histoire l'épisode de la vente aux enchères, de glisser l'histoire des deux chinois de Cayenne<sup>357</sup>.

Les souvenirs convoqués, qui ne sont pas intégrés à des passages narratifs, ont pour vocation d'enrichir le texte final.

Dans « Pourquoi j'ai écrit *La mulâtresse Solitude* », André Schwarz-Bart souligne le temps très long qui s'écoule entre l'une de ses missives et les réponses de leur destinataire : celui-ci ne l'étonne pas outre-mesure, nous permettant de faire l'hypothèse que celles-ci ne sont pas véritablement attendues. Il précise ainsi qu'il « envoie, par la poste, des semblants de textes<sup>358</sup> » à Simone Schwarz-Bart et qu'il lui demande, parfois, des renseignements. Une occurrence, précisément, signe le début de leur collaboration, et la surprise d'André Schwarz-Bart<sup>359</sup>, « bouleversé » par les compétences d'écrivain de son épouse, qu'il découvre à cette occasion, nous semble indiquer la nature exceptionnelle de ce type de réponse. En 1963, on ne peut donc pas parler de « co-énonciation de l'œuvre en gestation<sup>360</sup> » : cette co-énonciation est cependant avérée entre 2006 et 2017, Simone Schwarz-Bart notant des ajustements et modifications sur des passages rédigés sur les lettres retrouvées.

---

<sup>356</sup> Nous n'avons pas accès à d'autres versions de ce travail, si ce n'est celle de Simone Schwarz-Bart, avant-texte du roman publié en 2017, *Adieu Bogota*.

<sup>357</sup> Lettre du dimanche 14 avril 1963.

<sup>358</sup> A. SCHWARZ-BART, « Dernier des Justes : André Schwarz-Bart s'explique sur huit ans de silence. "Pourquoi j'ai écrit *La Mulâtresse Solitude*" », *op. cit.*

<sup>359</sup> Cet épisode est si important dans l'histoire de la collaboration des époux Schwarz-Bart qu'il sera narré à deux reprises par André Schwarz-Bart, en 1967 et en 1979. Voir *Id.* puis A. SCHWARZ-BART et S. SCHWARZ-BART, « Sur les pas de Fanotte (interview) », *op. cit.*

<sup>360</sup> F. LERICHE et Alain. PAGES (éd.), *Genèse & correspondances*, Paris, ITEM EAC, Éditions des archives contemporaines, 2012.

### *L'auteur bifrons d'Adieu Bogota*

La méthode qu'André Schwarz-Bart s'impose, à savoir d'écrire chaque matin durant un temps donné, le pousse donc à rédiger une partie de la matière brute de ce qui constituera la matière principale du roman que Simone Schwarz-Bart choisira, plus de quarante ans plus tard, d'appeler *Adieu Bogota*. Notre étude de la genèse du roman se complexifie lorsque l'on remarque que l'écrivaine utilise ces lettres comme ses propres brouillons pour la rédaction de passages d'*Adieu Bogota* : son écriture se mêle ainsi, manuscrite, plus de cinquante ans plus tard, à celle d'André. La genèse de ce roman posthume a lieu en deux temps : les lettres sont le signe de ces deux étapes majeures.

Destinataire « passive » des lettres, puis collaboratrice assumée du premier roman du « cycle antillais », Simone Schwarz-Bart décide donc, après la mort d'André Schwarz-Bart, de terminer et d'offrir à la postérité le cycle romanesque. On retrouve alors, sur les lettres, les marques de l'écriture de l'écrivaine : celles-ci deviennent le manuscrit à partir duquel elle travaille, le matériau qu'elle corrigera, annotera dans la marge ou dans les interlignes. Ainsi, là où André écrit :

Je la suivis sur le pont, etc... dans un endroit discret, derrière un groupe de ~~gens~~ d'émigrants qui dorment. La mer. Le ciel. La vapeur. Les ombres sur le pont des « premières » (blancs)<sup>361</sup>.

Simone annote la lettre au crayon, met en valeur le passage, et le transforme, dans la marge :

La mer était toute mousseuse, était agitée, couleur lavande et des nuages bas et fuyants barraient le ciel. Sur le pont des premières à la proue du bâtiment se profilaient les ombres des passagers bien nés, [...]<sup>362</sup>

Elle développe les idées présentées sous forme de mots brefs et clarifie, ici l'étrange mot « blancs » noté entre parenthèses, qui renvoie à un type de personnages en toile de fond : le « premières » renvoie à la « première classe » luxueuse, à laquelle a droit une partie aisée d'une société dans laquelle la couleur de peau reflète les inégalités. Elle ajoute des détails, partage avec le lecteur la spécificité de l'environnement dans lequel évoluent les personnages. De la même manière, dans ce feuillet où, dans la marge de son texte, André Schwarz-Bart écrivait : « introduire une légère ironie dans tout ce dialogue, très légère, très dense, très

---

<sup>361</sup> Lettre du vendredi 12 avril 1963, feuillet numéroté 5.

<sup>362</sup> Lettre du vendredi 12 avril 1963, feuillet numéroté 5.

respectueuse<sup>363</sup> », Simone Schwarz-Bart reprend, réécrit, entre les lignes autographes d'André : elle remanie le dialogue pour le rendre aussi fidèle que possible aux *desiderata* de l'écrivain défunt et à la mouture finale d'*Un plat de porc aux bananes vertes*. Elle se replonge, pour cela, dans le projet qu'entre fin 1963 et 1967<sup>364</sup>, ils portent ensemble. Les lettres d'André Schwarz-Bart sont alors le manuscrit dans lequel s'élabore la prose de sa femme. Usant d'un matériau qui n'est pas, du moins au moment où il lui est adressé, le sien, l'écrivaine redonne vie au cycle : la Simone Schwarz-Bart de la fin des années 2010, auréolée d'une légitimité d'écrivain, se glisse dans la peau de la jeune autrice du début des années 1960 collaborant à *Un plat de porc aux bananes vertes*. Riche de souvenirs et d'expérience, elle corrige et conseille alors son époux écrivain en 1963.

Le contenu de certaines lettres d'André Schwarz-Bart est parfois similaire à celui du texte publié en 2017. Prenons ainsi pour exemple la lettre du dimanche 12 avril 1963, dont nous transcrivons ici le feuillet numéroté 3, « Suite de l'épisode de Cayenne ».

<p>Manuscrit – Lettre du dimanche 12 avril 1963</p> <p>Feuillet n°3</p>	<p>Texte publié. <i>Adieu Bogota</i>, entame du chapitre 2 du « Livre II », « Les voyages de Marie », p. 157</p>
<p>« <i>Les jours suivants, je compris mieux la morgue des nègres Guyanais à l'égard des insulaires et qui provenait d'un autre sentiment qu'ils avaient d'eux-mêmes, facilité par l'existence du bagne qu'avait complètement détruit dans l'esprit des anciens esclaves l'idée de la supériorité du blanc. Diverses [...] de bagnards. Les relégués. Ceux qui étaient trop vieux pour recommencer une existence et qui, n'ayant sans doute plus personne en France, sont devenus les vagabonds les plus misérables du monde, errant dans les rues, couchant dans les rues, par bandes, sauf lorsqu'ils</i></p>	<p>« Les jours suivants, je compris mieux la morgue des nègres guyanais à l'égard des insulaires et qui provenait d'un autre sentiment qu'ils avaient d'eux-mêmes, facilité par l'existence du bagne qui avait complètement détruit dans l'esprit de l'ancien esclave l'idée de la supériorité du blanc. Beaucoup de relégués, trop vieux pour recommencer une existence et n'ayant sans doute plus personne en France, étaient devenus les vagabonds les plus misérables du monde. Ils erraient dans les rues, couchant à même la chaussée, par bandes, et la communauté noire était la seule à les</p>

<sup>363</sup> Lettre du vendredi 12 avril 1963, feuillet numéroté 5.

<sup>364</sup> Nous nous en tenons à la date de publication d'*Un plat de porc aux bananes vertes*, mais il est possible que la collaboration André et Simone Schwarz-Bart autour du « cycle antillais » ne s'y soit pas arrêtée.

<i>acceptent de s'intégrer à la communauté noire, la seule charitable. »</i>	accueillir, quand ils acceptaient de s'intégrer. »
--	--

L'exemple est ici représentatif : si un long passage a été conservé entre les deux versions, on note cependant des remaniements stylistiques. La seconde phrase de l'extrait du manuscrit est coupée : le participe-présent « errant » est remplacé par une reprise pronominale des « vieux », « ils », qui recentre le passage sur leur dimension de sujet. Un procédé similaire est à l'œuvre dans le passage de « sauf lorsqu'ils acceptent de s'intégrer à la communauté noire, la seule charitable » à « la communauté noire était la seule à les accueillir, quand ils acceptaient de s'intégrer. » : il y a revalorisation du sujet. Dans la version publiée du roman, la « communauté noire » est déplacée au début d'une seconde partie de la phrase après la pause de la virgule ; elle devient ainsi sujet du verbe « était » et joue donc le rôle de moteur de l'action. Lorsqu'il est question des esclaves, le passage de l'article défini pluriel particularisant « des » à l'article défini singulier généralisant « l' », offre une dimension universelle à la remarque sur le rapport entre esclave et maître, remis en question par l'existence du baigneur. Grâce à ce bref exemple, on constate que la création littéraire de Simone Schwarz-Bart est réelle, bien qu'elle repose en grande partie sur les mots choisis par André Schwarz-Bart. Le travail stylistique s'emploie ainsi souvent, comme ici, à sculpter les phrases ; il replace le sujet thématique au cœur de la syntaxe.

Parfois, des inflexions sont plus marquées entre manuscrit et texte publié. Prenons pour exemple le feuillet numéroté « 6 » afin de le comparer avec la page 162 du roman publié, *Adieu Bogota*. Il s'agit du passage qui évoque l'altercation entre une prostituée, amie de la narratrice, et « Fou d'Amour », l'un de ses clients qui ne peut contenir ses cris stridents au cours de leurs ébats amoureux.

Manuscrit – Lettre du dimanche 12 avril 1963 Feuillet n°6	Texte publié. <i>Adieu Bogota</i> , entame du chapitre 2 du « Livre II », « Les voyages de Marie », p. 157
« <i>La copine se méfiait à mort, jusqu'au bout, mais finalement accepte de le recevoir. Je vais dans mon réduit et comme, avec la copine, nous estimions que mon « éducation » était complète, je me couche et</i>	« Avec maintes réticences, Yvonne accepta finalement de le recevoir, et je m'en allai dans mon réduit où je m'endormis rapidement, épuisée par ma journée de travail. Je fus tirée de mon sommeil par les

<p><i>je m'endors aussitôt car crevée par le boulot. Tout à coup réveillée en sursaut par une énorme clameur. Bagarre. La copine frappe le type pour qu'il la « lâche » et le type « chante » sans vouloir la lâcher. Intervention des voisins. On jette le type pleurant et en chemise dehors, puis ses habits et les jeunes se moquent du jas, etc... lui suggérant d'aller finir ses affaires avec un « Maïpouri », etc... Ça se termine en rigolade. La copine est parfaite. Autant elle était violente et dure avec le type, autant elle est souriante et agréable maîtresse de maison. On boit un peu entre femmes (ainsi qu'avec l'homme d'une voisine), il y a des friandises, des bonnes histoires, excellente soirée, tout le monde se retire content et Solitude qui a déjà fait son lit dans le réduit y retourne se coucher. Soudain, q.q. chien la réveille à nouveau au milieu de la nuit. Elle entend des sanglots <u>étouffés</u>, des ronflements <u>étouffés</u>, un murmure <u>étouffé</u>, mais »</i></p>	<p>bruits d'une bagarre, accompagnée de clameurs qui avaient ameuté tout le voisinage. L'homme par qui le scandale était se tenait hors de la case, pleurant, hoquetant, tandis qu'on lui lançait ses habits et que les femmes en chemise de nuit riaient à gorge déployée, lui suggérant d'aller dans les bois à la recherche d'un « maïpouri » pour y finir son affaire. L'instant d'après fut de pure cordialité. Yvonne semblait souriante, agréable maîtresse de maison qui avait tourné la page de la colère à l'instant même de la disparition de Fou d'Amour dans le trou noir de nuit. Il y eut distribution de friandises, et chacun se retira chez soi ; je regagnais moi-même mon réduit dans une intranquillité totale. Je ne parvenais pas à m'endormir, et la nuit touchait à sa fin quand j'entendis des sanglots réprimés et un murmure étouffé qui me parvenait à peine »</p>
--	---

On observe d'abord dans la lettre le changement pronominal opéré par l'auteur, marqueur stylistique de la spontanéité de l'écriture d'André Schwarz-Bart : le passage de « je me couche, je m'endors » au début du passage, à « Solitude [...] y retourne se coucher », est marquant, du pronom personnel de rang 1 « je » au pronom personnel de rang 3 « elle », des pronoms possessifs « mon » « ma » à « son ». La continuité pronominale se brise au fil du récit, rendant palpables les hésitations, les questions stylistiques ou narratives qui ont miné l'écrivain jusqu'à la publication des premiers romans du cycle. Ces hésitations sont résolues par Simone Schwarz-Bart dans le texte publié, qui unifie et complète le scénario ébauché par André Schwarz-Bart : le « je » s'impose. Le style, spontané dans le manuscrit, est réfléchi dans le roman publié : les tournures de phrase sont mesurées, les répétitions annulées et le langage familier atténué.



Certaines phrases, qui n'en étaient pas dans les manuscrits, sont développées ou supprimées. On note de plus que les scènes violentes sont passées sous silence. Les choix opérés par Simone Schwarz-Bart portent à discussion : fallait-il considérer la brutalité du style comme une conséquence de la méthode de travail que s'est imposé André Schwarz-Bart ou comme un choix stylistique décidé en amont par ce dernier ? Impossible de trancher ici sur l'intention de l'auteur : d'autres manuscrits ou carnets, s'il existe des versions antérieures aux lettres, pourront peut-être nous éclairer. L'idée est là, cependant, tout comme la matière du roman : les deux passages, du manuscrit au roman publié, semblent même donner à voir un seul et même auteur se relisant, se corrigeant, et assouplissant une prose jugée trop brute, rédigée dans un seul élan.

### ***Fin et recommencement : l'œuvre inachevée***

La lecture des préfaces de romans posthumes d'André Schwarz-Bart rédigées par Simone Schwarz-Bart nous apporte des éléments qui peuvent nous aider à cerner la manière dont l'écrivaine s'investit dans les avant-textes qu'elle retrouve quelques années après la mort de son époux. Dans *L'étoile du matin*, elle devient la Linemarie<sup>365</sup> du récit, celle qui retrouve et offre au monde les feuillets oubliés dans les ruines de Yad Vashem. Dans *L'Ancêtre en Solitude*, elle replonge dans le « cycle antillais », celui de l'écriture à quatre mains :

Ainsi, jour après jour, projets, feuillets, notes, journal, brouillons, le fonds de travail se reconstitue avec des passages manquants, des versions différentes, mais le cycle antillais est là, de nouveau. [...] 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<sup>366</sup>.

En présence de manuscrits dispersés qu'il s'agit d'abord de classer, puis de reprendre, Simone Schwarz-Bart se dit projetée dans un autre temps, par une force qui la dépasse. Elle réendosse le rôle de co-écrivaine, redevenant celle qui rédigeait, aux côtés d'André Schwarz-Bart, *Un plat de porc aux bananes vertes*. Ou peut-être, devenant enfin, celle qu'elle aurait voulu être lorsqu'ils commencèrent la rédaction du « cycle antillais ». Le cas des lettres étudiées est particulièrement intéressant. Il s'agit ici d'observer le processus qui transforme progressivement Simone de destinataire passive d'avant-textes, en responsable de l'écriture d'*Adieu Bogota*, et, plus largement, de la fin du cycle antillais.

---

<sup>365</sup> Le nom de ce personnage qui ouvre le roman est capital, car il est aussi le deuxième prénom de Simone Schwarz-Bart. Voir A. SCHWARZ-BART, *L'étoile du matin*, *op. cit.*

<sup>366</sup> S. SCHWARZ-BART, « Avant-propos », dans *Id.* p. 15.

Retrouvant sa correspondance avec son époux, Simone Schwarz-Bart se glisse alors à la place que ne peut plus occuper son défunt mari et devient, cinquante ans plus tard, le double de lui-même auquel André Schwarz-Bart s'adressait dans ses lettres de 1963. La « spirale infernale des temps décalés » permet alors des retrouvailles inédites : « De nouveau, on s'était rencontrés : la fin rejoignant le commencement. Il s'était alors assis à mes côtés : de nouveau, la planète me souriait<sup>367</sup> ».

Des années de complicité des époux Schwarz-Bart naît alors, plus encore qu'une écriture à quatre mains, une écriture à deux têtes : l'une tournée vers le futur, celle d'André se dédoublant, l'autre vers le passé, celle de Simone endossant le rôle du double, taillé sur mesure. Tel Janus bifrons, dieu des commencements et des renaissances, l'écrivain d'*Adieu Bogota* est double. Ce roman se définit fondamentalement par sa temporalité singulière puisqu'il fut ébauché en 1963 dans la perspective d'une correction future, puis écrit dans les années 2010 grâce à une plongée dans les brouillons et idées passées, et peut-être aussi plus généralement tous les romans écrits par Simone reprenant les manuscrits d'André pour les publier. Tout se joue dans le passage d'un temps à un autre, dans cet état présent de transition qui fonde la poétique schwarzbartienne, entre futur et passé. Simone Schwarz-Bart devient alors celle qui, du chaos, restitue l'ordre imaginé un demi-siècle plus tôt par celui qu'elle considère comme son double et avec qui elle formait une paire parfaite. Telle encore Janus, dieu veillant sur le passage du néant à la vie, elle s'emploie à une « résurrection », celle du cycle dont rêvait André Schwarz-Bart : émerge alors, pour le futur, l'œuvre qui appartenait au passé.

Dans ce troisième temps de parcours et d'analyse des problématiques et enjeux de la collaboration littéraire, par le prisme de celle de Simone et André Schwarz-Bart, nous nous sommes donc proposés d'explorer la question de la cosignature, du roman cosigné du vivant d'André Schwarz-Bart, *Un plat de porc aux bananes vertes*, à ceux cosignés après sa mort, *L'Ancêtre en Solitude* et *Adieu Bogota*. Retraçant l'histoire éditoriale de cette signature, nous avons pu remarquer que si la signature est nécessaire pour pointer vers la collaboration, en étant associée à un récit qui l'éclaire, elle ne s'y résume pas. La dimension dialogique de l'œuvre semble en revanche une caractéristique fondamentale de la compréhension de la collaboration littéraire.

---

<sup>367</sup> *Id.*

Ainsi, la collaboration schwarz-bartienne s'ouvre sur un refus de signature, alors que, déjà, la collaboration est effective : nous avons en effet défini le collaborateur comme celui dont le dialogue génère un apport nécessaire, fructueux et constant, au cours d'un processus de création donné ; or ces échanges sont déjà ceux de Simone Schwarz-Bart et André Schwarz-Bart au moment où se décide la cosignature. C'est que la distinction que nous avons faite entre la collaboration et la cosignature qui, elle, s'accompagne nécessairement d'une posture éditoriale et donc acte une présence dans le champ littéraire, et est déjà perçue par Simone et André Schwarz-Bart. Le choix est donc fait d'aller jusqu'au bout de la démarche, et d'utiliser cette cosignature pour créer, dans le champ éditorial, l'autrice Simone Schwarz-Bart. Ainsi le récit qui accompagne la posture littéraire se déploie en deux temps : de la création commune d'une entité nouvelle (1967) à la fusion (après 2009), en passant par une longue phase d'indépendance des deux auteurs (1972-1980<sup>368</sup>).

Il s'agissait alors d'observer les problématiques et enjeux liés à la signature, en examinant le cas extrême de la signature et de la cosignature posthumes, qui complexifient l'étude de la collaboration schwarz-bartienne. En effet, nous considérons que l'auctorialité, comme construction destinée à la réception, ne peut véritablement se définir que par ces deux éléments. La signature de l'œuvre, comme le récit qui l'accompagne, décident d'un auteur et de son impact sur l'ouvrage aux yeux d'un lecteur. La coauctorialité se distingue en cela de la collaboration littéraire : la première est reconnue dans un champ donné, alors que la seconde constitue la plus grande majorité de la production d'œuvres littéraires et artistiques en général, et n'est pourtant que très rarement visible ou prise en compte. Ainsi de la collaboration informelle, mais aussi de la collaboration posthume, celle d'un « agent second » qui travaille les manuscrits d'un disparu en vue de leur publication.

Nous avons ainsi proposé une approche de la collaboration littéraire comme marquée d'une part par le dialogue, à la fois personnel (des deux collaborateurs), mais aussi littéraire (de leurs écrits), et d'autre part par une conscience téléologique de l'œuvre. Chacun des collaborateurs sait quand finit le travail commencé, ou du moins ce vers quoi il tend.

Cependant, si Simone Schwarz-Bart est consciente de l'organisation finale et des attendus de chaque tome du cycle de « La Mulâtresse Solitude », elle est aussi confrontée à l'inachèvement consubstantiel de l'œuvre d'André Schwarz-Bart... mais aussi de leur travail

---

<sup>368</sup> Nous verrons plus loin la place problématique de l'*Hommage à la femme noire*, ouvrage central de l'œuvre schwarz-bartienne dans ce découpage.

collaboratif. Ainsi nous voyons dans la collaboration littéraire de Simone et André Schwarz-Bart se déployer une poétique de l'inachèvement qui donne à voir, dans l'ensemble de leur œuvre, un dialogue constant et incessant : les thèmes, les écrits, se croisent et se nourrissent d'une œuvre à l'autre. Plus encore, cet inachèvement semble se construire sur la base d'une volonté affirmée de transmission et de don, qu'il s'agira d'analyser plus en détail dans la seconde partie de notre travail.

\*\*\*

Quelle place occupe la collaboration littéraire dans l'espace de la création littéraire ? Souvent présentée comme secondaire, accessoire, la collaboration littéraire semble, à première vue, une pratique réduite à quelques cas de l'histoire littéraire.

Fondées sur le principe de l'antériorité absolue de l'écriture individuelle, ces lectures analytiques et impartiales - qui s'attachent à mettre en évidence les différents hypotextes d'une œuvre commune, réduisent en effet l'écriture en collaboration à une sorte d'exercice de style : simple version - au mieux humoristique- de quelques thèmes préexistants dans les œuvres individuelles de ses auteurs, la création commune ne sera donc jamais considérée comme une création à part entière<sup>369</sup>.

Créditée de peu d'importance, décrite comme une passade, un jeu, ou un exercice pour deux (ou plusieurs) auteurs, la collaboration littéraire semble se construire par opposition à la création d'un auteur singulier. Plus précisément, il nous semble que la manière dont est généralement considérée la création plurielle repose sur une définition rapidement esquissée de ce que serait l'auteur, inspirée des grandes lignes énoncées dans le mythe romantique de l'auctorialité. En d'autres termes, on note bien souvent une hiérarchisation qui juge les œuvres singulières d'un auteur, jugées plus authentiques, qualitativement supérieures aux œuvres de cet auteur écrites en collaboration : c'est ce que remarque notamment Ferrero au sujet de Borges<sup>370</sup>.

Cependant, l'intérêt croissant de la critique littéraire pour les cas de collaboration permet à de nombreux coauteurs de s'exprimer au sujet de leur mode de création commune : et tous

---

<sup>369</sup> C. FERRERO, *L'œuvre en collaboration d'Adolfo Bioy Casares et de Jorge Luis Borges la littérature plurielle en question*, op. cit. p. 298.

<sup>370</sup> *Id.* p.298.

semblent s'accorder sur l'incompréhension à laquelle ils se trouvent systématiquement confrontés. Nous avons donc tenté, forts de nos observations sur l'auteur, d'élaborer une définition, et, plus encore, un mode d'étude de la collaboration, aussi juste que possible pour ce mode particulier, et encore peu étudié, de création.

Nous avons ainsi exploré, dans un premier temps (1.1), l'histoire du concept d'auteur. Cette figure, nécessaire notamment pour la réception de l'œuvre, est une construction du champ littéraire. Nous nous sommes donc appliqués à appeler à une déconstruction du mythe de l'auteur comme individu-génie tout en nous gardant de nous perdre dans la position structuraliste, désireuse d'abolir la présence de l'auteur, qui a pu montrer ses limites. L'auteur existe, il est nécessaire à notre perception de l'œuvre ; mais il n'existe pas hors du lecteur. Ainsi nous réinterrogeons les critères d'intentionnalité et de style comme critères de définition de l'auteur, au même titre que les éléments biographiques qui relèvent d'une « posture », c'est-à-dire une construction éditoriale à destination du lectorat.

Il nous a en effet semblé important de proposer une définition de l'auctorialité et de la coauctorialité en partant de la pratique littéraire, plutôt que d'un mythe exacerbé par le romantisme et le XIX<sup>ème</sup> siècle. La pratique littéraire montre en effet que la pluriauctorialité est à la source de la création : nulle œuvre ne se conçoit seul dans une tour d'argent. Et pourtant, elle reste difficile à cerner pour la plupart des commentateurs. Nous nous sommes donc, dans un deuxième temps, demandé comment dépasser ce que nous avons appelé le « piège de la biographie » qui préfère à l'étude textuelle celle de la vie des auteurs, et qui revient la plupart du temps à détailler la part des uns et des autres dans la création, comme si elle pouvait être objectivement quantifiable. De plus, reconnaissant la nécessité de couvrir de mystère la création plurielle (le mystère redonnant de la valeur au travail collaboratif), nous y avons cependant préféré une approche poétique, rhizomique, refusant la linéarité et la dualité. Nous préférons ainsi considérer l'œuvre plurielle comme telle, plutôt que de l'attribuer à un « troisième homme ». Pour ce faire, nous nous sommes attachés à étudier la manière dont les coauteurs se présentent et décrivent leur travail commun. Cette observation nous a permis de dégager quelques définitions à grands traits, de ce que pourrait être ou ne pas être la collaboration littéraire, tout en gardant à l'esprit que le discours sur la coauctorialité participe aussi de la posture littéraire des auteurs qui cosignent et doit être considéré avec recul.

Dans un troisième temps, nous avons interrogé la signature, et avec elle la cosignature, en soulevant les problématiques liées aux publications posthumes. Ainsi si la cosignature marque la coauctorialité, pointe vers la collaboration littéraire, celles-ci ne s'y résument pas. On le voit,

dans le cas Simone et André Schwarz-Bart, la richesse des échanges existe avant que la cosignature s'impose comme marque ; et lorsqu'elle le fait, c'est dans le cadre d'une construction éditoriale visant à faire découvrir les talents littéraires de l'écrivaine inconnue.

Au terme de la première partie de cette étude, nous dissociions donc la coauctorialité, pierre angulaire de la réception, portée par une cosignature conjugquée à une posture et un récit qui lie plusieurs entités créatrices, de la collaboration littéraire, qui se construit par et dans les échanges fructueux entre ces entités, et qui est marquée par la construction d'une série de réseaux de sens que l'on peut retrouver dans l'œuvre intégrale des créateurs.

À la suite de Valéry, qui martelait que « l'objet d'un vrai critique devrait être de découvrir quel problème l'auteur s'est posé (sans le savoir ou le sachant) et de chercher s'il l'a résolu ou non<sup>371</sup> », nous nous proposons de dépasser la question « qui écrit quoi » comme seule manière d'aborder les œuvres en collaboration. Nous avançons que la collaboration schwarz-bartienne éclaire et est éclairée par l'ensemble de l'œuvre d'André et Simone Schwarz-Bart, que la signature indique un ou plusieurs noms. Nous avançons que le problème auquel toutes les œuvres des Schwarz-Bart se confrontent et tentent de répondre, c'est celui de la mémoire et donc de la transmission ; et que la collaboration littéraire est une réponse à ce problème posé. Comment dire et permettre aux autres, lecteurs, écrivains, de dire ?

Ainsi, dans la deuxième partie de notre travail, nous exposerons un parcours de l'œuvre schwarz-bartienne en nous basant sur les études qui nous ont précédées : structures narratives<sup>372</sup>, structures linguistiques et stylistiques<sup>373</sup>. Il s'agira de relever les échos qui se font entre les œuvres, dans une poétique de la répétition donc *Hommage à la femme noire* nous semble le parangon littéraire. Notre étude donnera une place centrale à ce travail et à la démarche qui le sous-tend : démarche qui offre une place à la collaboration, en s'inspirant et réinventant les codes de la tradition orale. Nous rapprocherons alors cette approche de celle de

---

<sup>371</sup> P. VALÉRY, *Oeuvres*, Tome 3, *op. cit.*

<sup>372</sup> M. AITA SOLIMANDO, « Simone Schwarz-Bart dans la poétique du réel merveilleux », *op. cit.* ; K. GYSSELS, *Filles de solitude : essai sur l'identité antillaise dans les auto-biographies fictives de Simone et André Schwarz-Bart*, *op. cit.*

<sup>373</sup> J. BERNABE, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwartz-Bart », *op. cit.* ; A. D. CISSE, *Analyse stylistique de la prose romanesque de Simone Schwarz-Bart « Pluie et vent Têlumée miracle » « Ti Jean l'horizon »*, Sorbonne Nouvelle Paris III UER de littérature et de langues françaises, 1985.

l'oralité, qui nous semble la plus fructueuse pour comprendre le cheminement créatif de Simone et André Schwarz-Bart.

La collaboration littéraire est au cœur des travaux des Schwarz-Bart, dans une approche modelée par la lecture d'auteurs fondateurs comme Dostoïevski. Nous verrons donc aussi à quel point les collaborations extérieures ont eu une importance capitale dans l'œuvre schwarz-bartienne. La collaboration s'envisage en effet aussi, dans la trajectoire des Schwarz-Bart par les rapports qu'ils entretiennent avec ceux qui travaillent à leurs côtés, de l'éditeur qui relit<sup>374</sup> et corrige le manuscrit, au réalisateur qui adapte l'œuvre et la dote d'une nouvelle dimension interprétative.

---

<sup>374</sup> N. DONIN et D. FERRER, *Créer à plusieurs mains, Genesis 41/15, op. cit.*.

## Partie 2. Simone et André Schwarz-Bart : l'aventure éditoriale de deux auteurs

### **André Schwarz-Bart, Simone Schwarz-Bart, Simone et André Schwarz- Bart : naissance d'une démarche créative axée sur la transmission**

Nous nous sommes donc attachés, dans un premier temps, à parcourir et ressaisir les définitions de l'auteur, afin de dépasser une vision individualisante qui donnerait à voir l'auteur comme strictement équivalent au créateur, lui-même strictement équivalent au signataire. L'auteur, notamment dans la projection romantique qui prime encore aujourd'hui, s'incarne dans un individu biographique dont il n'est pas dissocié, et tout ce qui compose l'œuvre est le résultat direct de l'intimité de cet individu créant seul. Il nous a semblé nécessaire de questionner cette projection, afin de cerner les présupposés qui rendent difficile l'approche de la coauctorialité, et avec elle la collaboration littéraire, comme strictement équivalente en termes de prestige et d'intérêt à l'auctorialité. Nous avons ainsi dissocié la collaboration littéraire, qui marque la création artistique, de la coauctorialité qui en est la manifestation éditoriale à destination d'un lectorat donné : ainsi, une collaboration littéraire peut déboucher, ou non, à une coauctorialité. Nous l'avons vu, dans la pratique, la collaboration semble s'inscrire au cœur de toute création ; l'auteur, quant à lui, n'est que ce qui permet de ressaisir l'œuvre, de lui donner à la fois une cohérence et une profondeur aux yeux du lecteur. Ainsi le concept d'auteur englobe la signature de l'œuvre mais aussi la « posture » telle que la définit Meizoz, soit l'*ethos* construit par l'écrivain conjugué à l'image qu'il renvoie dans les médias : il fait alors entièrement partie de ces « seuils » barthiens qui orientent et affinent la lecture de l'œuvre. Ainsi, comme le remarque Gisèle Sapiro,

Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ? Oui et non. Oui, parce que, comme on l'a vu, l'identification de l'œuvre et de l'auteur n'est jamais complète, et parce que l'œuvre lui échappe. Elle lui échappe d'abord dans le processus même de production, en amont en ce que le projet créateur est façonné par un espace des possibles et des pensables, en aval en ce que la fabrication du sens de l'œuvre est le fruit d'un travail collectif impliquant une série d'intermédiaires. [...] Non, on ne peut pas dissocier l'œuvre de son auteur-e, car elle porte la trace de sa vision du monde, de ses dispositions éthico-politiques, plus ou moins sublimées et métamorphosées par le travail de mise en forme,



qu'il est nécessaire de porter au jour pour la comprendre dans sa sociogenèse comme dans ses effets<sup>1</sup>.

Ainsi, l'auteur est lié à son œuvre lors du processus de lecture : sa posture éclaire le sens de l'œuvre. Mais la posture elle-même ne se construit qu'en fonction du lecteur et du champ littéraire dans lequel elle s'inscrit. Sapiro ajoute :

Qu'elle ou il en assume la pleine responsabilité, y compris dans ses effets qui lui échappent, telle est la règle du jeu qu'elle ou il en joue ou la déjoue. Il importe cependant d'analyser cette œuvre et son évolution, en rapport avec les stratégies d'auteur et les stratégies de création aux transformations du champ de production culturelle où elle s'inscrit et qui lui confère sa signification<sup>2</sup>.

Il s'agit donc d'explorer la réception des œuvres et d'observer ses impacts sur la démarche schwarz-bartienne mais aussi sur les œuvres écrites en collaboration. La réception joue un rôle majeur dans la création artistique, et se présente comme une nouvelle forme de collaboration. Ainsi, Blanchot, liant intimement la création à la solitude qui en serait à la fois la condition et le moteur, souligne néanmoins l'existence d'une nécessaire collaboration qui permet d'achever l'œuvre, celle du lecteur.

Il est du lecteur comme du poète. Tous deux, poète et lecteur reçoivent [du poème] leur existence et sont fortement conscients de dépendre, dans leur existence, de ce chant à venir, de ce lecteur en devenir<sup>3</sup>.

Le « chant », cœur et source de la création, est à la fois central dans l'œuvre mais aussi dans ce qui se crée lorsque l'œuvre paraît : l'auteur et le lecteur, qui connaissent une naissance simultanée par le biais de l'œuvre. L'auteur n'existe que par le regard d'un lecteur ; mais le lecteur ne naît qu'au moment où il découvre, et fait vivre, par sa lecture, l'œuvre. La perspective blanchotienne nous invite donc à observer l'impact et la place du lecteur dans ce qui se joue lorsqu'il s'agit d'analyser et de prendre en compte la collaboration littéraire mais surtout ses formes visibles que sont la coauctorialité et la cosignature. Et ce d'autant plus que l'approche spontanée de l'auteur nous paraît insuffisante pour saisir toutes les particularités de la collaboration littéraire. Cette perspective nous semble d'autant plus nécessaire et essentielle

---

<sup>1</sup> G. SAPIRO, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur?*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2020, p. 227 et 232.

<sup>2</sup> *Id.* p. 232.

<sup>3</sup> M. BLANCHOT, *La Part du feu*, Gallimard, 1949, p. 104, cité par C. COUBARD, « Conditions et formes d'une sociabilité littéraire chez Maurice Blanchot », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2012-2, Pléiade (EA 7338), 1<sup>er</sup> novembre 2012, p. 143-160.

que l'image du « chant », proposée au lecteur, se donne aussi à voir dans l'œuvre schwarz-bartienne.

Tout l'être de l'oiseau est dans son chant. Nos amours, nos passions, nos guerres et nos siècles sont des trilles. Le martyr d'un homme ou l'humiliation d'un peuple sont des phrases musicales qui se déroulent sur une certaine portée que l'on appelle destin, mais que l'on pourrait appeler clé de fa, de sol, de mi bémol majeur. Tout est musique, même l'innommé, même l'innommable<sup>4</sup>.

On peut voir en l'oiseau à la fois l'auteur et le lecteur, partageant un « être » dont ils sont tous deux tributaires, et liés par la création, « destin » posé sur une portée. L'image de la musique permet ainsi d'inclure dans un même mouvement ce qui relève de l'écrit, des codes partagés par une communauté qui rend compréhensible une série de signes (« clé de fa, de sol... »), mais aussi de l'oral, d'une transmission par un moyen singulièrement différent de l'écrit, qui permet une relation *quasi* immédiate entre destinataire et destinataire. Cette interaction avec le lecteur nous semble donc primordiale, notamment pour l'étude de la collaboration schwarz-bartienne.

Le lecteur occupe en effet une place que l'auteur ne peut pas prendre. L'auteur et le lecteur sont interdépendants, non en tant qu'individus, mais dans le rôle qu'ils ont par rapport à l'œuvre.

Les rapports noués par l'auteur avec le lecteur, rapports que je qualifierai d'étranglement, où chacun, sans en avoir l'air et avec une politesse froide, tient l'autre à la gorge, sont d'abord des rapports de l'auteur avec lui-même, un moyen pour lui de se voir, tel qu'il se verrait si, au lieu d'écrire, il lisait et, lisant, se lisait lui-même. Mais cela ne se peut pas<sup>5</sup>.

Ainsi, chez les Schwarz-Bart, tout se noue et se joue autour du lecteur : et l'acte collaboratif qui unit Simone et André Schwarz-Bart les englobe mais surtout les dépasse. Au final, c'est le lecteur qui les crée ; et c'est pour et grâce au lecteur que l'œuvre advient... et avec elle, l'auteur.

Si le cas Schwarz-Bart retient tout particulièrement notre attention, c'est qu'il s'inscrit dans une démarche à la fois étonnante et attendue. On peut noter trois temps dans la chronologie du couple Schwarz-Bart, qui ont tous une importance capitale dans la manière dont on reçoit et dont on lit les œuvres coécrites, signées Simone et André Schwarz-Bart : la naissance de

---

<sup>4</sup> A. SCHWARZ-BART, *L'étoile du matin*, *op. cit.*, p.242.

<sup>5</sup> C. COUBARD, « Conditions et formes d'une sociabilité littéraire chez Maurice Blanchot », *op. cit.*

l'auteur André Schwarz-Bart, celle de Simone Schwarz-Bart qui est concomitante à celle de « Simone et André Schwarz-Bart », puis celle de Simone Schwarz-Bart en tant qu'entité écrivant (et signant) seule.

Nous nous focaliserons particulièrement sur l'importance de la réception, et, subséquente, de la construction d'une posture d'auteur répondant aux besoins médiatiques qui modèlent la réception. En étudiant la manière dont se construit l'histoire du couple Schwarz-Bart, nous mettrons en lumière les mythes nécessaires à sa construction : la première création dont André et Simone Schwarz-Bart sont coauteurs, nous l'avons vu, est le récit fondateur de leur histoire. Ce mythe<sup>6</sup>, savamment entretenu depuis 1967, joue un rôle majeur dans l'inscription du couple dans le champ littéraire. Il s'agit ainsi, pour les coauteurs, de donner une consistance médiatique à leur entreprise, détachée de la création *en soi*. Et si les questions sont récurrentes sur le sujet de leur coécriture, ils se dérobent constamment et se refusent à fournir une réponse qui n'a pas lieu d'être.

André Schwarz-Bart comme Simone Schwarz-Bart affrontent une réception mouvementée : décriés par la critique juive, par la critique antillaise, par de nombreux lecteurs surpris du choix des thèmes qui tissent leurs récits, marqués par l'« univers concentrationnaire<sup>7</sup> ». L'aventure éditoriale modèle à la fois leur démarche de création, qui se présente comme une réponse apportée aux questions de leur temps, et leur posture éditoriale qui indique leur inscription dans un champ littéraire particulier. Ainsi, *Le dernier des Justes*, *Un plat de porc aux bananes vertes*, *La mulâtresse Solitude*, et *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, les premières œuvres signées et cosignées par les Schwarz-Bart, surprennent et questionnent ; tandis que *l'Hommage à la femme noire* et *Ton beau capitaine* sont positivement accueillis, comme le seront par ailleurs les œuvres publiées après la mort d'André Schwarz-Bart, *L'étoile du matin* et *Adieu Bogota*. Nous choisirons donc, dans un premier temps, une approche chronologique, qui mettra en valeur la

---

<sup>6</sup> Il importe de préciser une nouvelle fois, à ce stade de notre analyse, que parler ici de « mythe » n'est pas remettre en question la collaboration littéraire, mais au contraire l'importance pour cette collaboration de se penser dans un champ d'étude donné, relativement à une réception qu'elle veut rendre favorable à son entreprise. De plus, le « mythe » est à entendre dans son sens étendu par analogie comme une « construction de l'esprit, fruit de l'imagination, n'ayant aucun lien avec la réalité, mais qui donne confiance et incite à l'action », *Trésor de la langue française*.

<sup>7</sup> « Je me suis servi d'un biais en faisant vivre à mon héros, dans sa vie courante, des expériences qui, en germe, étaient déjà concentrationnaires. Le problème se ramène à des termes voisins pour *La Mulâtresse Solitude* : l'asile me paraît un bourgeon concentrationnaire de notre monde ; l'esclavage offre lui aussi des analogies avec cet univers. Il n'y a pas de hasard à cela : le monde concentrationnaire est le plus grand dénominateur commun de tout ce que j'ai écrit jusqu'à présent. » A. SCHWARZ-BART, « Dernier des Justes : André Schwarz-Bart s'explique sur huit ans de silence. "Pourquoi j'ai écrit *La Mulâtresse Solitude*" », *op. cit.*. Voir aussi F. KAUFMANN, « L'œuvre juive et l'œuvre noire d'André Schwarz-Bart », *Pardes*, N° 44, n° 1, In Press, 2008, p. 135-148 et K. GYSSELS, « Adieu foulards, adieu madras », *op. cit.*.

naissance, dans le champ littéraire, de l'auteur André Schwarz-Bart en 1959 (2.1), puis de l'autrice Simone Schwarz-Bart en 1967, approfondissant ainsi notre approche de la signature et de la cosignature (2.2.) par une réflexion sur la construction éditoriale de ces auteurs. Enfin, si un travail commun se tisse entre André Schwarz-Bart et Simone Schwarz-Bart, il tout porte à croire qu'il dépasse largement non seulement la question de la création, celle de la signature, pour s'inscrire dans celle de la réception au sens large. La collaboration littéraire des Schwarz-Bart s'inscrit dans une démarche qui donne à la littérature une fonction essentiellement collaborative. Le lecteur occupe ainsi une place majeure non seulement dans la fiction mais aussi dans la création schwarz-bartienne, qui se conçoit et se construit comme collaboration totale : collaborations de créateurs, entre créateurs et éditeurs, et entre créateurs et lecteurs... faisant, à chaque étape de la naissance d'une œuvre, une place privilégiée au dialogue et au travail commun. Ainsi, nous lirons l'*Hommage à la femme noire*, ouvrage longtemps laissé de côté dans l'étude des Schwarz-Bart, comme la clé de voûte et la forme la plus aboutie de cette recherche autour de collaboration littéraire amorcée par André Schwarz-Bart et Simone Schwarz-Bart à partir de la fin des années 1960, avant de mettre en valeur le rapport qui se tisse entre les écrivains et le lecteur, par le biais du texte (3.3.).

#### Chapitre 4. La naissance de l'auteur André Schwarz-Bart

Nous nous intéresserons ici à la réception d'André Schwarz-Bart, de ses débuts avec *Le dernier des Justes* en 1959 au dernier roman qu'il publie de son vivant, *La mulâtresse Solitude*, en 1972.

Il nous semble en effet que cette réception se focalise sur l'auteur André Schwarz-Bart, et en construit une image biaisée qui marque les lectures qui seront proposées des romans de l'écrivain mais plus encore du couple Schwarz-Bart.

*Le dernier des Justes*, son succès, comme les scandales qui accompagnent sa parution, relèvent de la construction d'une posture d'auteur qui prouve l'importance que l'on accorde à cette figure tutélaire d'un roman. Il nous semble ainsi que l'auteur, tel qu'il est construit, répond, dans un premier temps, très exactement aux attentes d'un public de l'époque, mais entre en dissonance avec le projet que s'est fixé l'auteur.

En revanche, la parution d'*Un plat de porc aux bananes vertes* déjoue les codes de cette figure d'auteur élaborée huit ans plus tôt, obligeant une remise en question problématisée par la présence non pas d'un auteur qui déjoue les attentes de son lectorat, mais de deux auteurs (dont une inconnue), qui soudain réinterrogent l'image que le public avait pu se construire. Nous faisons l'hypothèse que les biais de lecture qui accompagneront le couple Schwarz-Bart de ses débuts à aujourd'hui, les incompréhensions quant à leur travail de collaboration littéraire, naissent dès la parution des premiers romans, alors même que, paradoxalement, tout porte à croire qu'André et Simone Schwarz-Bart comprennent déjà et tentent de maîtriser alors (ne serait-ce que partiellement) les codes de l'institution littéraire.

*La mulâtresse Solitude*, à son tour, réinterroge la posture d'André Schwarz-Bart, en proposant une nouvelle vision de son auteur ; non plus « juif », « résistant », mais « antillais ». La critique se divise alors, entre ceux qui tentent de lire le roman à travers le filtre posé par l'image d'un auteur singulièrement occidentalisé, et la part minoritaire de ceux qui s'en détachent, acceptant la part « antillaise » d'André Schwarz-Bart, dans un mouvement qui exclut Simone Schwarz-Bart de toute entreprise littéraire<sup>8</sup>.

Nous pourrions aussi remarquer une émergence d'un nouveau champ littéraire, aux Antilles et plus particulièrement en Guadeloupe, dans lequel l'auteur prend conscience d'un tournant majeur possible quant à son travail littéraire : la collaboration peut exister indépendamment de toute stratégie commerciale, à condition que l'institution littéraire le permette. Nous placerons notre réflexion dans le cadre formé par le champ institutionnel des Antilles francophones, encore en construction dans les années 1970.

#### 4.1. Le succès du *Dernier des Justes* : un roman attendu

---

<sup>8</sup> Voir notamment à ce sujet notre étude sur la réception des œuvres de 1972 en Guadeloupe, dont on retrouve des extraits dans ce chapitre. F. MARGRAS, « Pluies et vents sur Solitude: Étude de la réception des œuvres d'André et Simone Schwarz-Bart en Guadeloupe en 1972 », *Continents manuscrits Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora*, n° 16, 15 avril 2021 (en ligne ; consulté le 20 juillet 2021)

L'auteur André Schwarz-Bart n'apparaît pas tout à fait dès les premiers textes et chansons de février 1953<sup>9</sup>, ou les récits comme « La fin de Marcus Libnitzki<sup>10</sup> » en mai-juin 1953, dans lesquels sommeillent des thèmes du *Dernier des Justes* qui le fera connaître<sup>11</sup> :

Comme dans *L'Infanticide*, la démarche, le point de vue, sont ceux du survivant, du rescapé, qui se demande pourquoi (et comment) vivre dans le monde d'Auschwitz et d'Hiroshima. Mais déjà apparaît un élément qui constituera plus tard l'originalité du *Dernier des Justes* : une quête spirituelle qui s'inscrit dans l'histoire<sup>12</sup>.

En effet, les productions parues en 1953 sont signées « André Szwarcbart », et ce nom n'est accompagné d'aucun récit qui construirait une figure d'auteur. La signature change, petit à petit, et ce n'est qu'en 1956 « André Schwarzbart » revendique « La légende des Justes<sup>13</sup> » : là, les prémisses d'un auteur se font sentir, avec une courte présentation, de la part de l'écrivain lui-même, de ce « fragment extrait d'un roman en préparation », dans un texte liminaire où commence à s'ébaucher un portrait d'auteur : « Les motifs qui inspirent un écrivain ne lui apparaissent pas toujours clairement. Néanmoins, il me semble que, dans une certaine mesure, j'écris pour rendre hommage<sup>14</sup> ». André Schwarz-Bart ne naît véritablement comme auteur que lorsque paraît *Le dernier des Justes*, sous la signature « André Schwarz-Bart », en septembre 1959. C'est en effet à cette date que se tisse une solide posture littéraire autour du nom d'auteur qu'il a choisi pour signer ses ouvrages : entretiens télévisés, articles dans les journaux... Cette image est, de plus, partiellement forgée par les accusations qui accompagnent la parution du roman, et par le prix Goncourt qui le récompense.

Il importe de comprendre le contexte dans lequel s'inscrit le roman, pour saisir l'impact qu'il aura, tant sur la posture de l'auteur Schwarz-Bart, que sur la suite de sa création littéraire. En effet, les louanges qui accompagnent le roman, de même que les chiffres qui indiquent son succès sont aussi assorties de critiques acerbes, qui marquent le jeune écrivain. Nous observerons donc dans un premier temps la part d'un contexte culturel et littéraire, les attentes

---

<sup>9</sup> « Chanson du fantassin aimable » et « L'Olive », *Kadimah*, février 1953, cité et reproduit par F. KAUFMANN, « *Le dernier des Justes d'André Schwarz-Bart, Genèse, structure, signification* », *op. cit.*, p. 401.

<sup>10</sup> « La fin de Marcus Libnitzki », *Kadimah*, mai-juin 1953, cité, étudié et reproduit dans *Id.*, p. 48.

<sup>11</sup> Comme le souligne Kaufmann, les personnages Marcus et sa fiancée Fanny M. sont « deux facettes d'un même personnage : le Juif du XX<sup>ème</sup> siècle. » Pourtant, ces personnages politisés, résistants, sont aux antipodes de ceux de *Le dernier des Justes*, dans lequel « l'aspect politique n'apparaîtra pas. Les Juifs n'y seront que les objets de l'Histoire. » *Id.* p. 50.

<sup>12</sup> *Id.* p. 49.

<sup>13</sup> « La légende des Justes », *Revue du F.S.J.U.*, décembre 1956, cité, étudié et reproduit dans *Id.*, p. 404-409.

<sup>14</sup> A. SCHWARCBART, texte liminaire de « La légende des Justes », *Revue du F.S.J.U.*, décembre 1956, cité, étudié et reproduit dans *Id.*, p. 404-409.

du lectorat de 1959, pour ensuite tenter de saisir l'ampleur du tourbillon médiatique auquel Schwarz-Bart n'aura de cesse, ensuite, d'échapper. Ce maelström contribue pourtant à construire la posture de l'auteur, essentielle à la construction et à la réception des œuvres qui suivront et notamment de *La mulâtresse Solitude*.

### ***Fiction et Shoah***

Chronologiquement, l'histoire du couple Schwarz-Bart débute à la fin des années 1950, avec la publication du premier roman d'André Schwarz-Bart, *Le dernier des Justes*. Ce roman, dont la longue genèse est développée par Kaufmann qui situe ses racines au début des années 1950<sup>15</sup>, est en effet celui qui propulse André Schwarz-Bart, de son vrai nom Abraham Szwarcbart, au rang des écrivains les plus importants de l'après-guerre en France :

*Le Dernier des Justes*, est un cas unique dans l'histoire des prix littéraires. Depuis sa publication en septembre 1959 son succès ne s'est pas démenti. Lorsque le 16 novembre l'académie Goncourt, devançant illégalement le jury Fémina, révélait le nom de son lauréat, 40.000 exemplaires du roman avaient déjà été écoulés. Le Goncourt est attribué le 7 décembre lui valut des ventes-records. On atteignait les 250.000 exemplaires en janvier 1960, les 350.000 une année plus tard. En quinze ans d'édition (de 1959 à 1974), 450.000 exemplaires brochés et reliés du *Dernier des Justes* ont été vendus, sans compter les 130.000 exemplaires du Livre de Poche et les ventes aux clubs<sup>16</sup>.

Le succès du roman, indéniable dans les librairies, est expliqué d'abord par la chape de silence que le roman vient briser. L'époque peine à laisser la place aux témoignages et à l'Histoire de la Shoah. De plus, l'extermination massive qui a eu lieu tout juste quelques années plus tôt semble au-delà de toute expression : le nombre de victimes dépasse l'entendement ; l'inhumanité et les horreurs subies par le peuple juif, mais aussi par tous ceux qui déplaisent aux régimes totalitaires en place durant la Seconde Guerre mondiale, laissent le monde littéraire et artistique sans voix. Ainsi

*Le Dernier des Justes* paraît [...] dans une conjoncture propice et répond peut-être à une attente inconsciente du public français, à l'ère de la décolonisation et de la condamnation de toutes les oppressions, à l'heure où le judaïsme français se reconstruit, bénéficiant d'un "moratoire" de l'antisémitisme, enrichi entre 1954 et 1961 de l'apport d'une centaine

---

<sup>15</sup> *Id.*

<sup>16</sup> Chiffres « communiqués par le Service de Presse des éditions du Seuil » cités par KAUFMANN Francine. *op.cit.*

de milliers de juifs du Maghreb et d'Égypte qui n'ont connu la Shoah que de loin et sont avides de comprendre les silences de leurs voisins ashkenazes<sup>17</sup>.

Le roman s'inscrit donc dans le paysage français comme un cri qui s'élève contre le silence public qui accueille les récits des rescapés<sup>18</sup>. D'abord par le thème qu'il prend pour sujet, révélant une blessure qui ne peut cicatriser. Mais aussi par la forme qui lui est donnée, le matériau qui accueille la réflexion de ce jeune auteur, privé des siens par la catastrophe historique qu'est la Shoah.

D'autres livres avant celui d'André Schwarz-Bart avaient abordé la Shoah. Mais tout se passait comme si la société, frappée de honte et de sidération, se refusait à la considérer dans la plénitude de son horreur, méticuleuse, industrielle ; pour cela, il faudra encore attendre, et bien sûr, Claude Lanzmann. Alors qu'un *roman*, genre hybride où le faux se mêle au vrai, où le faux permet de mieux dire le vrai, oui, qu'un *roman* ose s'aventurer sur ces chemins terribles était aussi insupportable pour les uns qu'inespéré pour les autres<sup>19</sup>.

*Shoah*, le « monument<sup>20</sup> » filmographique de Lanzmann, sorti en 1985, permet, aux dires de son réalisateur « la remise en action du temps<sup>21</sup> » qui invite à sortir de la sidération et du silence provoquée par le désastre. Seize ans avant ce travail fondamental, qui oscille entre l'archive et le témoignage, et est marqué par un « refus absolu de figuration<sup>22</sup> », *Le dernier des Justes*, lui, se revendique comme fiction, secouant une mémoire collective encore abasourdie. Ce faisant, il insère la *feintise*<sup>23</sup> au cœur d'un discours qui se voulait jusqu'alors expression pure d'un réel passé, ou froide analyse de ce réel : en d'autres termes, André Schwarz-Bart estompe la frontière qui existe entre le réel et le récit qu'il en fait dans *Le dernier des Justes*, à une époque où le lectorat n'a pas été préparé à une telle expérience et où « la fictionnalisation de

---

<sup>17</sup> F. KAUFMANN, « Les enjeux de la polémique autour du premier best-seller français de la littérature de la Shoah », *La Shoah dans la littérature française*, n° 176, décembre 2002, p. 68-96.

<sup>18</sup> L'indicible... ou l'inaudible, comme le suggère par ailleurs, A. WIEVIORKA par le titre de son étude « Indicible ou inaudible ? La déportation : premiers récits (1944-1947) », *Pardès* 9-10, p. 23-59, éd. Shmuel Trigano, Paris 1989.

<sup>19</sup> E. ORSENNNA, « Éloge du romancier autodidacte », préface *Le Dernier des Justes*, Collector, Points, Seuil, Paris, 2020.

<sup>20</sup> « Il y a souvent dans *Shoah* un ton de légende : *in illo tempore*. Les paysans polonais emploient ce ton, qui ne veut pas dire que l'histoire est une légende mais qu'elle est tellement épouvantable qu'ils en passent, eux aussi, par les mêmes chemins que moi pour la raconter. C'est ce qui me permet de dire que le film est immémorial, comme si tout cela s'était passé hors de la durée humaine, et c'est précisément l'immémorial qui permet la remise en action du temps, la mise en marche du récit, c'est l'immémorial qui, dans *Shoah* sonne l'appel et sonne l'heure. » C. LANZMANN, « Le monument contre l'archive ? », *Les cahiers de médiologie*, vol. 11, n° 1, 2001, p. 271-279.

<sup>21</sup> *Id.*

<sup>22</sup> *Id.*

<sup>23</sup> J.-M. SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1999.



l'expérience d'Auschwitz, en particulier par ceux qui ne l'ont pas vécue, fait encore l'objet de beaucoup de résistances<sup>24</sup> ». Comme le souligne Maxime Decout :

Après-guerre, le mot « juif » opère une mue : il entre dans une phase de silence ou de dénégation chez la plupart des intellectuels (les cas de Sartre et de Barthes sont emblématiques). Cette identité est désormais le lieu d'un monopole : celui du témoignage, seule forme autorisée et consacrée, reléguant dans la marginalité ou l'impossibilité d'autres formes de discours et d'appréhension. La fiction est *persona non grata* : en témoigne la virulence de la polémique déclenchée en 1959 par *Le Dernier des Justes* d'André Schwarz-Bart<sup>25</sup>.

Faire basculer la Shoah dans un « domaine qui n'est ni la réalité ni la pure affabulation<sup>26</sup> », revient à questionner le rapport du lecteur à une histoire qui est encore très proche, temporellement, de la sienne. Ainsi,

Contrairement aux déportés ou aux journalistes qui, aussitôt après la seconde guerre mondiale, publient en France, entre 1944 et 1947, une centaine de récits concentrationnaires pour témoigner des atrocités nazies, André Schwarz-Bart choisit de dépeindre la planète Auschwitz de manière réfractée, en l'insérant dans un mythe qui seul permet de transformer l'horreur en matériau littéraire. À ses yeux, l'ère concentrationnaire ne peut d'ailleurs se comprendre qu'à la lumière du passé qui l'a, somme toute, préparé et où l'on peut déceler (diluées et dispersées) des expériences pré-concentrationnaires. C'est pourquoi le romancier invite le lecteur à remonter le cours de l'histoire<sup>27</sup>.

Cette expérience nouvelle pour le lectorat français, lui permet d'appréhender un traumatisme, mais de manière décalée. Cela expliquerait à la fois le succès des ventes du roman mais aussi, paradoxalement, la polémique dont il est à l'origine et sur laquelle nous reviendrons plus loin. De plus, il faut garder en mémoire que les écrits de Manès Sperber ou Arnold Mendel abordent aussi la catastrophe sous l'angle de la fiction, et selon nous, préparent un public à recevoir l'œuvre de Schwarz-Bart. En d'autres termes, selon nous, André Schwarz-Bart s'inscrit très exactement dans l'horizon d'attente stylistique de certains lecteurs de l'époque : comme le précise Parinaud,

---

<sup>24</sup> E. QUAGLIA, « Comment se dire juif après la Shoah? Les enjeux identitaires d'une écriture heuristique : Perec, Modiano, Wajsbrot et Weitzmann », *Tsafon. Revue d'études juives du Nord*, vol. 70, Automne 2015

<sup>25</sup> M. DECOUT, « Écrire la judéité. À propos d'une contre-histoire de la littérature », *Tsafon. Revue d'études juives du Nord*, n° 70, Automne 2015

<sup>26</sup> J.-M. SCHAEFFER, « Jean-Marie Schaeffer : Pourquoi la fiction? », entretien réalisé par A. Prstojevic, s. d., *Vox-poetica : Lettres et sciences humaines* (en ligne ; consulté le 7 juillet 2020).

<sup>27</sup> F. KAUFMANN, « Les enjeux de la polémique autour du premier best-seller français de la littérature de la Shoah », *op. cit.*

Je voulais seulement faire remarquer que le livre d'André Schwarz-Bart – quelle que soit son habileté – était de peu de poids si l'on avait lu et aimé les romans d'Albert Cohen, de Manès Sperber ou de Arnold Mandel, sur le « drame » juif. À moins qu'on ne réponde négativement à cette interrogation : un roman est-il une œuvre d'art ? Mais alors, il faut accepter aussi M. Guy des Cars qui a récemment commis un « Château de la Juive » que je recommande aux « amateurs »<sup>28</sup>.

Si le cynisme de cette remarque, et la violence de l'attaque à l'encontre du jeune auteur pour son premier roman sont aujourd'hui injustifiés, il semble important de s'arrêter sur ces mots d'André Parinaud qui soulignent non pas le manque de maîtrise romanesque et stylistique, mais la concordance presque parfaite entre le roman d'André Schwarz-Bart et l'horizon d'attente de son lectorat. D'autres journalistes le relèvent, comme Suzanne Michelet, le 15 novembre 1959 :

On comprendra que le grand public, incapable de se soumettre aux épreuves du *Planétarium* (N. Sarraute) ou du *Labyrinthe* (A. Robbe-Grillet) se soit jeté avidement sur le livre d'un style traditionnel [...] Le contraste est frappant entre les tendances du Nouveau roman qui cherche à faire le vide, à déshumaniser et le ton et le souffle de cette œuvre, remplie de chair de sang et d'âme<sup>29</sup>.

Le Nouveau Roman propose une expérience de lecture qui semble abrupte, déconnectée, aride. Le lecteur se perd dans une prose marquée par les apports du structuralisme et du formalisme, qui ne semble tourner que sur elle-même, dans un mouvement centripète. Marquée par l'expérience de la Seconde Guerre mondiale, l'écriture et les mots se dérobent ; le récit n'est que vanité. Claude Simon le souligne dans son discours de réception du Prix Nobel :

S'il s'est produit une cassure, un changement radical dans l'histoire de l'art, c'est lorsque des peintres, bientôt suivis par des écrivains, ont cessé de prétendre représenter le monde visible mais seulement les impressions qu'ils en recevaient. [...] Non plus démontrer, donc, mais montrer, non plus reproduire mais produire, non plus exprimer mais découvrir. De même que la peinture, le roman ne se propose plus de tirer sa pertinence de quelque association avec un sujet important, mais du fait qu'il s'efforce de refléter, comme la musique, une certaine harmonie. Posant la question : « Qu'est-ce que le 'réalisme' ? », Roman Jakobson observe que l'on a coutume de juger du réalisme d'un roman non pas en se référant à la « réalité » elle-même (un même objet a mille aspects) mais à un genre littéraire qui s'est développé au siècle dernier. C'est oublier que les personnages de ces récits n'ont d'autre réalité que celle de l'écriture qui les instaure : comment donc cette écriture pourrait-elle « s'effacer » derrière un récit et des événements qui n'existent que par elle ?<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> A. PARINAUD, « Schwarz-Bart n'est pas le premier des Justes », 28 octobre 1959, p. 1-3.

<sup>29</sup> Cité dans M. MARCOVICH, *La Dernière Rumeur du juste ? Le miracle éditorial du Dernier des Justes d'André Schwarz-Bart*, Iggybook, s. l., 2020.

<sup>30</sup> C. SIMON, « Claude Simon – Nobel Lecture, Conférence Nobel le 9 décembre 1985 », sur *NobelPrize.org*, 9 décembre 1985 (en ligne ; consulté le 17 juillet 2022)

L'écriture des auteurs du Nouveau Roman s'attache donc essentiellement au présent de l'expérience d'écriture : l'écrivain se dévoile alors qu'il écrit, les mots suivant un « chemin [...] frayé à grand peine par un explorateur dans une contrée inconnue<sup>31</sup> » inédit, détaché d'un récit qui aurait un début et une fin. André Schwarz-Bart et son style s'imposent donc dans le champ littéraire français comme une respiration, une lecture à première vue abordable parmi les sorties littéraires de l'année. Ainsi

La façon dont une œuvre littéraire, au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit évidemment un critère pour le jugement de sa valeur esthétique. L'écart entre l'horizon d'attente et l'œuvre, entre ce que l'expérience esthétique antérieure offre de familier et le « changement d'horizon » (*Horizontwandel*) requis par l'accueil de la nouvelle œuvre détermine, pour l'esthétique de la réception, le caractère proprement artistique d'une œuvre littéraire : lorsque cette distance diminue et que la conscience réceptrice n'est plus contrainte à se réorienter vers l'horizon d'une expérience encore inconnue, l'œuvre se rapproche du domaine de l'art « culinaire », du simple divertissement<sup>32</sup>.

On comprend alors le rapprochement opéré par Parinaud entre André Schwarz-Bart et Guy des Cars, auteur « populaire » à succès. Le succès immédiat en librairie du roman, sa *popularité* à proprement dit pourraient donc être expliqués, comme le fait Parinaud, par sa pauvreté littéraire. Faisant d'André Schwarz-Bart, un écrivain destiné à un « degré zéro de la lecture<sup>33</sup> », il le renvoie à un public large, « lecteur "qui-n'a-pas-le-temps-de-lire-les-gros-bouquins" » et s'endort sans anxiété après sa lecture du soir<sup>34</sup>. Sartre s'opposera, plusieurs années plus tard, à cette assertion :

Quel rapport y a-t-il entre un livre comme celui de Schwarz-Bart, ruminé, ressassé, profond, tentative sans espoir pour récupérer des morts que nous avons tués, et la jeune femme élégante, au visage dur et sot, que j'ai vue l'autre jour, au wagon-restaurant, lire

---

<sup>31</sup> « Le chemin suivi sera alors, on s'en doute, bien différent de celui du romancier qui, à partir d'un « commencement », arrive à une « fin ». Cet autre, frayé à grand-peine par un explorateur dans une contrée inconnue (s'égarant, revenant, sur ses pas, guidé, — ou trompé — par la ressemblance de certains lieux pourtant différents ou, au contraire, les différents aspects du même lieu), cet autre se recoupe fréquemment, repasse par des carrefours déjà traversés, et il peut même arriver (c'est le plus logique) qu'à la fin de cette investigation dans le présent des images et des émotions dont aucune n'est plus loin ni plus près que l'autre (car les mots possèdent ce prodigieux pouvoir de rapprocher et de confronter ce qui, sans eux, resterait épars dans le temps des horloges et l'espace mesurable), il peut arriver que l'on soit ramené à la base de départ, seulement plus riche d'avoir indiqué quelques directions, jeté quelques passerelles pour être peut-être parvenu, par l'approfondissement acharné du particulier et sans prétendre avoir tout dit, à ce « fonds commun » où chacun pourra reconnaître un peu — ou beaucoup — de lui-même. » *Id.*

<sup>32</sup> H. R. JAUB, C. MAILLARD et J. STAROBINSKI, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, France, Éditions Gallimard, 2005, p.58-59.

<sup>33</sup> M.-T. LIGOT, « Lecture : degré zéro », *Esprit*, 453 (1), 1976, p. 67-76.

<sup>34</sup> G. DES CARS, Interview pour *l'Echo du Centre*, 9-10 mars 1968, cité par *Id.* p. 70.

*Le Dernier des Justes*, en mangeant une tartine de confitures ? Elle le lisait, mais elle n'était pas une de ses lectrices<sup>35</sup>.

*Le dernier des Justes* ne crée pas, à proprement parler, de division entre ses lecteurs et connaît donc un succès qui l'écarte des intellectuels du champ littéraire parisien, élitiste. Il nous semble alors que la fortune du roman est double, c'est-à-dire qu'il répond à deux horizons d'attente différents, qu'il nous semble important de distinguer : celui des intellectuels, et celui du peuple. Le premier repose sur les deux grandes polémiques qui accompagnent la parution du roman : celle générée par une accusation de plagiat et celle qui prend sa source dans la bataille du Goncourt et des prix littéraires, alors sujets à une remise en question globale. Le second s'appuie sur une médiatisation soutenue, qui montre l'écrivain comme un homme du peuple, un ouvrier, se mouvant avec difficulté dans le monde très fermé des lettres.

Il nous apparaît que le second va progressivement contaminer de nombreuses lectures de l'intégralité de l'œuvre littéraire d'André Schwarz-Bart, en fusionnant la posture d'auteur médiatisée avec le contenu romanesque des romans. Cette lecture aura une incidence certaine sur la réception de la collaboration littéraire qu'il aura avec Simone Schwarz-Bart.

### ***L'affaire Schwarz-Bart : tordre l'histoire et incriminer les écrivains***

À ce succès remarquable en librairie dès sa sortie, vient s'ajouter une réception à la fois enthousiaste et houleuse, « l'affaire Schwarz-Bart » qui défraie la chronique littéraire du dernier trimestre de l'année 1959<sup>36</sup> et porte l'écrivain sur le devant de la scène. Orsena souligne :

Sitôt le livre paru [...] une formidable polémique se développe. L'auteur est trois fois coupable : d'être un autodidacte et non un spécialiste reconnu de la pensée juive ; de n'avoir pas lui-même été déporté ; et d'avoir écrit un roman, un *premier* roman, qui tout de suite devient l'un des principaux favoris du prix Goncourt. Articles élogieux ou vengeurs se succèdent<sup>37</sup>.

La polémique autour du roman *Le dernier des Justes* s'articule autour de deux points : d'abord le scandale du plagiat, qui débute le 28 octobre 1959 avec un article d'André Parinaud<sup>38</sup>, et s'étale sur une semaine ; ensuite, intimement liée à ce scandale, « l'affaire

---

<sup>35</sup> SARTRE, *Situations IX. Mélanges*, Gallimard, 1972, p. 24-25, cité par K. GYSSELS, *Marrane et marronne la co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>36</sup> Voir à ce sujet notamment M. MARCOVICH, *La Dernière Rumeur du juste ? Le miracle éditorial du Dernier des Justes d'André Schwarz-Bart*, *op. cit.*

<sup>37</sup> ORSENA, Erik, « Eloge du romancier autodidacte », préface *Le dernier des Justes*, Collector, Points, Seuil, Paris, 2020.

<sup>38</sup> A. PARINAUD, « Arts n°746 », *op. cit.*

Goncourt », qui vient profondément modifier la structure interne de deux des prix littéraires les plus réputés, le prix Goncourt et le prix Femina.

*Le dernier des Justes* est extrêmement commenté, critiqué et cité au cours du dernier trimestre de l'année 1959. Les critiques se succèdent, tantôt élogieuses, tantôt calomnieuses. Le roman fait couler de l'encre et une pluralité de lectures se donnent à lire pour un roman que tous considèrent néanmoins comme novateur et salvateur.

Sur le plan de la sociologie littéraire, il constitue un événement important de l'après-guerre : durant plus de six mois, ce que l'on a appelé « l'affaire Schwarz-Bart » a défrayé la chronique : accusation de plagiat, d'ignorances grossières, de trahison d'une civilisation<sup>39</sup>.

Le roman surprend, et nul ne se trompe sur sa capacité à obtenir un des prix littéraires prestigieux de l'époque. Un peu moins de deux mois après sa sortie, André Parinaud, semblerait-il sous l'impulsion de Manès Sperber<sup>40</sup>, propose cependant une lecture du roman reposant sur une enquête systématique sur ses procédés d'écriture : il dénonce d'abord et souligne les similarités entre *Le dernier des Justes* et certains des ouvrages qui l'ont précédé. La carrière littéraire d'André Schwarz-Bart prend racine dans une accusation de « plagiat » qui interroge les limites de son auctorialité.

En conclusion : plagiats (l'auteur a parfois simplement copié des passages de textes, s'attribuant ce qui ne lui revient pas) ; similitudes de situations montrant que Schwarz-Bart s'est trop étroitement « inspiré » de récits, de rapports, ayant *grosso modo* trait au même sujet que le sien : l'ère des persécutions anti-juives. Enfin de manière massive, des erreurs, des ignorances qui le disqualifient en partie<sup>41</sup>.

À charge, l'article s'emploie ainsi aussi à relever les incohérences historiques ou religieuses qui parsèment le récit, et reproche à l'auteur un manque de rigueur qui rendrait sa prose irrecevable. On retrouvera, dans les romans qui suivront *Le dernier des Justes*, chez André Schwarz-Bart, une volonté constante de préciser les sources dont il s'inspire : dans *Un plat de porc aux bananes vertes*, à la fin du roman, apparaît ainsi une rubrique « Notes », dont la suivante :

Ce livre est une œuvre de fiction, mais qui s'efforce à un certain réalisme. Pour le premier tome, nous avons beaucoup appris des auteurs suivants [suivent alors une liste d'auteurs et les références de leurs ouvrages]. Il faut également signaler une presse

---

<sup>39</sup> F. KAUFMANN, « *Le dernier des Justes d'André Schwarz-Bart, Genèse, structure, signification* », *op. cit.*

<sup>40</sup> Éditeur depuis 1945 aux éditions Calmann-Lévy, qui possèdent une version du manuscrit que leur avait soumis André Schwarz-Bart avant de se tourner vers les Éditions du Seuil, un an plus tôt, faute de réponse.

<sup>41</sup> A. PARINAUD, « Arts n°746 », *op. cit.*, p. 3.

abondante, ces dernières années, sur la condition de vieux ; ainsi que deux ou trois excellentes émissions de la Télévision française. Dans ce domaine nous nous limiterons au numéro spécial d'*Esprit* (mai 1963) et à l'admirable texte de Morvan Lebesque (in *Express*, 10 mai 1963)<sup>42</sup>.

On retrouvera cette démarche de légitimation scientifique, l'auteur citant ses sources, en 1972 dans *La mulâtresse Solitude*.

L'article de Parinaud sonne comme une injonction à l'exactitude scientifique, que beaucoup ont pu considérer comme déplacée : les attentes d'un lecteur face à une œuvre de fiction ne sont pas les mêmes que celles du chercheur, littéraire ou historien face à un travail de recherche documenté sur une période littéraire ou historique. Le romancier et l'historien s'opposent : ils ont « deux ambitions concurrentes de connaissance de l'homme et de la société. Deux formes différentes et opposées de mémoire : l'une historique et scientifique, l'autre existentielle et artistique<sup>43</sup> ». Plus qu'un roman, celui d'André Schwarz-Bart, c'est le roman historique que l'on renvoie à ses contradictions ; ce roman, qui n'appartient ni au genre des « mémoires », ni à celui de l'Histoire, remet au centre du débat la légitimité de l'écrivain à revenir sur l'Histoire :

Ce qu'exprime et entraîne le remaniement de l'histoire [après la Seconde Guerre mondiale], c'est une transformation profonde de la place et du statut de l'historien par rapport à son objet d'étude. Et cette transformation affecte tout aussi bien l'auteur, l'écrivain, le romancier par rapport à sa création. Le nœud du problème, c'est la transformation du rapport du sujet à son sujet, ce qui donne toute son importance au genre des récits de soi et des projections de soi dans le récit<sup>44</sup>.

L'article de Parinaud au sujet du *Dernier des Justes* surprend donc, en exigeant de l'écrivain une posture d'historien (historien de la Seconde Guerre mondiale, historien de la pensée juive<sup>45</sup>), là où il affirmera n'avoir eu pour ambition que de rendre hommage à ses proches et une communauté très tôt perdue. Après la Seconde Guerre mondiale, notamment à cause de la chape de silence et de honte qui pèse sur les événements passés, la construction d'un discours politique biaisé sur l'Histoire, il y a,

---

<sup>42</sup> SCHWARZ-BART, André et Simone, *Un plat de porc aux bananes vertes*, Paris, Seuil, 1967, réédition 2015, p.249.

<sup>43</sup> P. NORA, « Histoire et roman : où passent les frontières ? », *Le Débat*, n° 165, n° 3, Gallimard, 23 mai 2011, p. 6-12.

<sup>44</sup> *Id.*

<sup>45</sup> Ce débat, comme le souligne NORA, sera de nouveau actualisé en 2006 avec les *Bienveillantes* de Jonathan Littell, qui, lui aussi, se déploie dans le cadre de la Seconde Guerre mondiale, donnant à voir « une transgression historique majeure, insolente, provocatrice ; mais, en définitive, à travers la vérité romanesque, l'évocation sensible d'une vérité de l'histoire que les historiens n'avaient pas les moyens d'atteindre. » *Id.*

dans les profondeurs sociales, une demande et un appel à un renouvellement dans l'approche et l'appréhension du passé. [...] Un trouble profond travaille les écrivains comme les historiens. Ce recours à l'histoire – l'histoire la plus lourde et tragique – exprime à coup sûr un ressourcement et, après les dévergondages du formalisme et du Nouveau Roman, le besoin de se mesurer à la réalité la plus dure<sup>46</sup>.

Parinaud, déclarant qu'« André Schwarz-Bart n'est pas le premier des justes » nourrit le débat sur la place de l'écrivain dans la société, et le fait à dessein. En s'attaquant à un auteur médiatisé, promis à de nombreux prix prestigieux, et donc auréolé d'une stature inédite, Parinaud interroge aussi le regard que porte la société sur ses auteurs.

L'« affaire Goncourt », bouleversement d'une institution d'avant-guerre, vient confirmer cette vision mercantile du monde littéraire. Comme le rappelle Marcovich, le prix Goncourt, en effet, traditionnellement décerné le premier lundi de décembre, est directement corrélé avec une démultiplication des ventes des libraires : chaque année, le roman qui reçoit cette récompense est vendu à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires. L'annonce du roman primé, qui, en 1959, aurait dû être faite le 7 décembre, est avancée par commodité pour les libraires, afin de leur laisser le temps de renouveler leurs stocks et leurs commandes auprès des éditeurs, avant les fêtes de Noël. L'intrication de deux mondes, celui, marchand, des libraires et des éditeurs, et celui, réputé au service de la culture et du monde intellectuel uniquement, des prix littéraires, est crûment exposée.

Le 26 octobre, deux jours avant l'affaire du « plagiat », Jean Prasteau signale dans *Le Figaro* que les Goncourt décideront le 4 novembre de la date définitive du prix. Une fois l'agitation autour du plagiat désamorcée, le débat autour du Goncourt est relancé avec une force nouvelle. L'incertitude monte. Le 4 novembre, les Goncourt n'ont toujours rien fixé comme ils le prétendaient. Ni le 5, et pas plus le 6 novembre. [...]

Devant l'hésitation des Goncourt, le prix Femina décide également d'avancer sa date des prix du 30 novembre au 26 novembre. De fait, si le Goncourt décerne le prix au 30 novembre comme les rumeurs le confirment, *Le Dernier des Justes* obtiendra ainsi à coup sûr le Fémina<sup>47</sup>.

C'est finalement le 16 novembre, qu'« avec trois semaines d'avance le prix est décerné à André Schwarz-Bart à sept voix contre trois<sup>48</sup> ». L'affaire est vécue comme un « coup d'état » de la part des membres de l'Académie Goncourt qui décernent le prix à André Schwarz-Bart avant que le prix Femina ou le prix Renaudot ne puissent lui être attribués.

---

<sup>46</sup> *Id.*

<sup>47</sup> M. MARCOVICH, *La Dernière Rumeur du juste ? Le miracle éditorial du Dernier des Justes d'André Schwarz-Bart*, *op. cit.*

<sup>48</sup> *Id.*

Ces deux affaires, qui font l'effet d'une « bombe<sup>49</sup> » ont en commun de s'attaquer à la figure médiatique construite par les Éditions du Seuil pour leur nouvel auteur André Schwarz-Bart. Ainsi, Serge Montigny déclarera plus d'une vingtaine d'années plus tard :

Il était normal que l'on manie un peu la critique ! Pour nous l'opération Schwarz-Bart, c'était l'événement intellectuel de la semaine. Comment un livre à succès a été fabriqué pour ce succès. On démontait le système et on mettait en évidence les ingrédients<sup>50</sup>.

On note ici l'importance de l'éditeur dans la construction du premier *seuil*<sup>51</sup> avant l'accès au texte, celui de l'édification l'image de l'écrivain. L'enjeu des polémiques autour du premier roman d'André Schwarz-Bart aurait donc été, aux dires de celui qui suscite son succès, de dévoiler les dessous de la diffusion et du succès du *Dernier des Justes*.

### ***L'importance du paratexte : naissance d'un auteur***

Comme le souligne Genette, le « paratexte », c'est-à-dire « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs<sup>52</sup> » est d'abord<sup>53</sup> construit par ce qu'il nomme l'« épitexte », c'est-à-dire « tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens) ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres)<sup>54</sup> », et même, selon nous, plus précisément par l'« épitexte public », c'est-à-dire celui qui s'adresse au public. Il est une manière détournée d'appréhender le roman, soit qu'il ne fournisse, au milieu de considérations biographiques, que des « bribes (d'intérêt parfois capital) de paratexte » soit que « le commentaire de l'œuvre se diffuse indéfiniment dans un discours biographique, critique ou autre, dont le rapport à l'œuvre est parfois indirect et à la limite indiscernable<sup>55</sup> ». L'« épitexte éditorial » fait partie de l'épitexte public et le génère, quoi que, comme le rappelle Genette, en principe, sa

---

<sup>49</sup> PRASTEAU, Jean, *Le Figaro*, 17 novembre 1959, cité dans *Id.*

<sup>50</sup> PARINAUD, André, entretien du 12 février 1986 retranscrits dans MARCOVITCH, Malka, *La Dernière Rumeur du juste ? Le miracle éditorial du Dernier des Justes d'André Schwarz-Bart*, Iggybook, avril 2020.

<sup>51</sup> G. GENETTE, *Seuils*, *op. cit.*

<sup>52</sup> *Id.*, p. 8.

<sup>53</sup> Au sens où c'est la première chose qui se présente au lecteur.

<sup>54</sup> G. GENETTE, *Seuils*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>55</sup> *Id.*, p. 348.



fonction essentiellement publicitaire et « promotionnelle » n'engage pas toujours de manière significative la responsabilité de l'auteur, qui se borne le plus souvent à fermer officiellement les yeux sur des hyperboles valorisantes liées aux nécessités du commerce<sup>56</sup>.

Plus encore, pour André Schwarz-Bart, la phase « promotionnelle » de son premier roman est source de tension : tous les témoignages le décrivent plongé malgré lui dans un monde dont il ne maîtrise pas les codes, une « corrida frénétique » avec laquelle « il n'a pas de rapport »<sup>57</sup> et par laquelle il est très rapidement dépassé. Plougastel et Schwarz-Bart le décrivent en ces termes :

Le 7 décembre 1959, l'homme qui descend l'escalier de chez Drouant vêtu de ce costume croisé bleu n'a pas l'air particulièrement rayonnant. Face à lui, une horde de photographes. Les flashes crépitent. Sur les photos, André n'a pas l'attitude habituelle des autres lauréats de prix littéraires. Il semble là à son corps défendant, contemplant avec une certaine stupéfaction l'agitation frénétique et tapageuse qui se déroule autour de lui. Est-ce vraiment ça la littérature ?<sup>58</sup>

Si tout porte à croire, comme le suggère cette analyse de photographie proposée par Simone Schwarz-Bart et Yann Plougastel, attachée à décrire André Schwarz-Bart comme un amoureux déçu de la littérature, qu'André Schwarz-Bart subit toute la polémique qui entoure son premier roman. Elle est le signe d'une pratique et d'une construction éditoriale qui conditionne selon nous trois aspects fondamentaux pour expliquer le devenir de l'auteur, voire des auteurs Schwarz-Bart : la réception, la posture d'auteur, et la manière dont sera envisagée l'écriture des romans à venir.

En juillet 1959, soit deux mois avant la parution du roman qui marquera la rentrée littéraire, Serge Montigny, attaché de presse et directeur de la communication aux Éditions du Seuil, pressent que *Le dernier des Justes* peut obtenir le prix Goncourt, prix auquel n'avait alors pas encore pu prétendre la toute nouvelle maison<sup>59</sup>:

Et c'est en juillet que germe en lui l'idée du Goncourt lorsqu'il lit les épreuves du livre : « Il faisait beau. Je me vois assis devant la maison, sur une chaise longue, en train de

---

<sup>56</sup> *Id.*, p. 349.

<sup>57</sup> J. PASTREAU, *Le Figaro*, 8 décembre 1959, cité dans M. MARCOVICH, *La Dernière Rumeur du juste ? Le miracle éditorial du Dernier des Justes d'André Schwarz-Bart*, *op. cit.*

<sup>58</sup> S. SCHWARZ-BART et Y. PLOUGASTEL, *Nous n'avons pas vu passer les jours*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>59</sup> La petite maison d'édition créée en 1935, peine à se relever après la Libération mais prendra son essor après-guerre. Voir à ce sujet notamment H. SERRY, *Aux origines des Éditions du Seuil*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2015 ; H. SERRY, BIBLIOTHEQUE PUBLIQUE D'INFORMATION (PARIS), et BIBLIOTHEQUE FRANCOPHONE MULTIMEDIA (LIMOGES), *Les Éditions du Seuil, 70 ans d'histoires*, Paris, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Éditions du Seuil, IMEC éditions, 2008 ; ÉDITIONS DU SEUIL, *Sur le Seuil: 1935-1979*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1979.

lire les grands placards. Au fur et à mesure que je lisais, je criais : “c’est mon Goncourt, c’est mon Goncourt !” Le Goncourt, c’est la plus grande certitude que j’ai eue de ma carrière. Je sentais que je me trouvais devant un génie tout à fait naturel. C’était un génie tout à fait jaillissant. C’était le premier livre du Seuil qui me semblait à la hauteur du Goncourt. Nous n’avions jamais eu le Goncourt et nous n’avions personne du Seuil parmi le jury<sup>60</sup>. »

Le talent d’André Schwarz-Bart est, pour Serge Montigny, indéniable. Le roman vient aussi à point à une époque où la Shoah est encore enfermée dans un silence que l’on n’ose briser, encore moins par le biais de la fiction.

Il s’agira alors, pour les éditions du Seuil de construire la figure de l’auteur qui portera le message du récit du *Dernier des Justes* : c’est sur elle, en effet, que reposera une large partie des ventes du roman. Le discours biographique occupe ainsi très vite, comme le souligne Malka Marcovich, une grande part des articles qui accompagnent la parution du roman en septembre, et connaît une inflation dès la remise du prix Goncourt. Le passage à la télévision, dans l’émission de Pierre Dumayet le 1<sup>er</sup> octobre 1959<sup>61</sup>, lui aussi, concorde avec une explosion du chiffre de ventes : « le lendemain de l’émission, ce moment unique fait la une des médias. Schwarz-Bart est soudain auréolé d’une portée messianique. 45 000 exemplaires sont écoulés et le livre doit être réimprimé<sup>62</sup> ». L’image et l’histoire personnelle de l’auteur ont donc avoir un impact notable sur sa réception. Selon André Parinaud, André Schwarz-Bart réveille avec son roman la conscience d’un peuple prêt à se réconcilier avec son histoire, ou, du moins, prêt à emplir le vide historique qui le précède avec des mots :

La France a voulu combler le silence. Le silence est insupportable pour les êtres humains. Ils ont bondi pour combler ce silence qui leur était insupportable. Le peuple français s’est mis à pleurer sur son propre destin, destin de lâche, destin de traître, destin de médisance, destin d’un peuple qui a mauvaise conscience<sup>63</sup>.

Ainsi, deux données contribuent à la place qu’occupe André Schwarz-Bart dans le paysage littéraire de la fin de l’année 1959 : d’une part le sujet et la qualité de son roman ; et d’autre part, et cela nous semble tout aussi fondamental, la manière dont sa personne, toujours décrite comme l’incarnation de l’homme humble, est projetée, à des fins promotionnelles, sur le devant de la scène. À un entretien télévisé qui surprend et intrigue le public, succède un débat

---

<sup>60</sup> MONTIGNY, Serge, entretien du 13 janvier 1986 retranscrits dans M. MARCOVICH, *La Dernière Rumeur du juste ? Le miracle éditorial du Dernier des Justes d’André Schwarz-Bart*, op. cit..

<sup>61</sup> « Goncourt en sursis », op. cit..

<sup>62</sup> M. MARCOVICH, *La Dernière Rumeur du juste ? Le miracle éditorial du Dernier des Justes d’André Schwarz-Bart*, op. cit.

<sup>63</sup> PARINAUD, André, entretien du 12 février 1986 retranscrits dans *Id.*

médiatique houleux, où l'image de l'écrivain est mise en cause : dans l'article de Parinaud, notamment, on peut relever les nombreuses références à la jeunesse du romancier, assorties d'une critique virulente de l'image de celui-ci :

Certes, il n'y a pas lieu de demander à un romancier - et surtout à un très jeune - un savoir d'érudit. Cependant Schwarz-Bart s'érige en *messenger de l'histoire* et du *martyrologue juif*; il prétend communiquer à ses lecteurs, avec la somme des souffrances juives, le sens du destin juif, le climat dans lequel il se déroule et sévit. En puisant ses connaissances dans l'à-peu-près et le bric-à-brac, en commettant des confusions énormes, il montre qu'il ne dispose pas réellement de l'expérience affective qu'il cherche à traduire [...]. Mais Schwarz-Bart a consulté - et mal consulté - les lexiques. C'est d'autant plus pénible *qu'il est insistant - voire même un peu pédant* [c'est nous qui soulignons] - dans son office de communication de « couleur locale »<sup>64</sup>.

La violence du propos de Parinaud n'est pas atténuée par ce qu'il présente comme une justification à l'échec que représente pour lui le premier roman d'André Schwarz-Bart, sa jeunesse. Quoi que, tout porte à croire, aux dires des témoignages, que l'auteur n'a pas le temps (ou le désir) de se protéger derrière une image médiatique pré-construite, une *posture d'auteur* à proprement dit, « auto-crédation<sup>65</sup> », Parinaud appuie sur ce qui lui apparaît comme la marque d'une fausseté, d'un masque apposé sur l'écrivain promis au Goncourt : *Le dernier des Justes* n'est, à ses yeux, que le thème auquel il se réduit et se contente de « présenter une apparence d'audace, dans le fond comme dans la forme, qui fourni[t] un bonus symbolique, la garantie littéraire<sup>66</sup> » ; et son auteur ne peut être qu'une pure fabrication des éditions du Seuil.

André Schwarz-Bart, autodidacte propulsé sur la scène littéraire, est donc victime d'une inadéquation radicale entre l'image qui est donnée de lui par l'épître éditorial du récit du *Dernier des Justes*, celle d'un porte-parole, et l'épître auctorial qu'il dévoile dans les quelques entretiens qu'il accorde aux journalistes, où il se dédie d'avoir voulu parler au nom d'un peuple.

L'attitude de Parinaud, celle d'un journaliste, chroniqueur, critique d'art et écrivain français, nous semble révélatrice des mécanismes d'un monde, le monde éditorial, qui contribue à faire émerger, ou non, des figures aux dépens d'autres. Cette construction, dénoncée par Jourde<sup>67</sup>,

---

<sup>64</sup> A. PARINAUD, « Arts n°746 », *op. cit.*

<sup>65</sup> J. MEIZOZ, *Postures littéraires. 1, op. cit.*

<sup>66</sup> P. JOURDE, *La littérature sans estomac*, Paris, Esprit des péninsules, 2002 p. 21.

<sup>67</sup> *Id.*

nous semble, dans une moindre mesure, rendue visible par « l'affaire Schwarz-Bart ». Il n'est en cela pas surprenant de lire, dans les notes de Serge Montigny, à la fin de l'année 1959 :

L'année se termine, une année pas comme les autres (...) couronnée par un succès personnel de prestige puisque sur le Seuil nous avons eu le Goncourt *pour lequel j'ai fait beaucoup* [nous soulignons]<sup>68</sup>.

L'affaire Schwarz-Bart nous semble donc représentative de ce que souligne Genette :

L'épître éditorial et allographe officieux échappe en principe, nous l'avons vu, à la responsabilité déclarée de l'auteur [...]. Mais ces deux formes d'épître sont évidemment marginales, et quelques peu déviantes. Pour l'essentiel, l'épître est massivement auctorial, même si certaines de ses formes impliquent la participation d'un ou plusieurs tiers<sup>69</sup>.

En 1959, tout porte à croire qu'André Schwarz-Bart n'est pas préparé à la réception que connaîtra son roman. Dénoncé avec une ironie par un Camus désabusé dans « L'énigme »<sup>70</sup>, le monde littéraire de l'époque aura néanmoins une influence radicale sur la manière dont se construira l'écrivain André Schwarz-Bart par la suite :

À partir du moment, en effet, où il [l'écrivain] peut fournir la matière d'un article pittoresque dans notre presse à grand tirage, il a toutes les chances d'être connu par un assez grand nombre de personnes qui ne le liront jamais parce qu'elles se suffiront de connaître son nom et de lire ce qu'on écrira sur lui. Il sera désormais connu (et oublié) non pour ce qu'il est, mais selon l'image qu'un journaliste pressé aura donnée de lui. Pour se faire un nom dans les lettres, il n'est donc plus indispensable d'écrire des livres.<sup>71</sup>

De cela aussi, André Schwarz-Bart fera les frais : il est très vite étroitement associé à la figure de l'écrivain juif dont on attend qu'il ne traite que de ce sujet, en lien direct avec la biographie qu'on lui prête. La surprise (voire la déception) du lectorat à la parution d'*Un plat de porc aux bananes vertes* sera la marque d'une attente intrinsèquement liée à la figure de l'écrivain construite et relayée par la presse littéraire de l'époque. Celui qui avait consacré, en 1959, son premier roman à la catastrophe de la Shoah se tourne en 1972 résolument vers la tragique histoire de l'esclavage. L'écrivain, dont le premier sujet avait été compris, justifié, et interprété à la lumière de son parcours personnel, soudain se tourne avec *La mulâtresse Solitude* vers une histoire que la presse et la critique, attachées à un biographisme pur, appréhendent

---

<sup>68</sup> MONTIGNY, Serge, entretien du 13 janvier 1986 retranscrit dans MARCOVITCH, Malka, *La Dernière Rumeur du juste ? Le miracle éditorial du Dernier des Justes d'André Schwarz-Bart*, Iggybook, avril 2020.

<sup>69</sup> G. GENETTE, *Seuils*, op. cit. p.353.

<sup>70</sup> Essai qu'il date de 1950, notamment publié en 1954 dans le recueil *L'été*.

<sup>71</sup> A. CAMUS, *Noces, suivi de L'été*, Paris, France, Éditions Gallimard, 1999, p. 143.

parfois comme n'étant pas la sienne propre, ce qui a pu donner lieu à des confusions et incompréhensions sur lesquelles il importera que nous nous attardions.

La réédition du roman avec une préface inédite d'Erik Orsenna, en édition « Collector », à tirages limités, par les éditions Points, pour les cinquante ans de sa parution, de même que l'article qui lui est consacré dans *Le Monde*, élevant l'ouvrage au rang des « 100 romans qui ont le plus enthousiasmé « Le Monde » depuis 1944 »<sup>72</sup>, souligne l'engouement qui a accompagné et accompagne encore le premier roman d'un écrivain profondément marqué par l'Histoire. La polémique qui accompagne la première parution du roman en 1959 aura cependant un impact profond sur André Schwarz-Bart, qui s'emploiera, au moins les premières années, à accompagner ses romans d'un paratexte explicatif. Ainsi le roman qu'il cosigne avec Simone Schwarz-Bart en 1967, *Un plat de porc aux bananes vertes*, met au jour la démarche de l'auteur dans ce que Genette nomme un « épitexte public original et autonome »<sup>73</sup>, forme d'*appréhension* de la réception de l'œuvre, au sens premier du terme : André Schwarz-Bart, dans *Histoire d'un livre*, « la Mulâtresse Solitude »<sup>74</sup> qui suit l'article publié dans *Le Figaro Littéraire*<sup>75</sup>, devance l'appareil critique qui a pu desservir son premier roman, comme il le fera aussi en 1972 avec *La mulâtresse Solitude* dont il assume seul la signature, et qui, lui aussi, mentionne, en marge, les sources scientifiques sur lesquelles se base le roman.

#### 4.2. *La mulâtresse Solitude* : le roman derrière l'auteur

Avant de nous attarder sur *Un plat de porc aux bananes vertes* et la réception critique mouvementée qui l'accompagne, nous nous proposons de revenir sur la publication de *La mulâtresse Solitude*, résultat de longues années de difficile prise de position dans le champ littéraire par André Schwarz-Bart. Si *Le dernier des Justes* est le roman qui voit naître André

---

<sup>72</sup> R. LEYRIS, J. BIRNBAUM et F. GEORGESCO, « Les 100 romans qui ont le plus enthousiasmé « Le Monde » depuis 1944 », 21 juin 2019 (en ligne, consulté en 08.21.).

<sup>73</sup> G. GENETTE, *Seuils*, *op. cit.* p. 354.

<sup>74</sup> A. SCHWARZ-BART et S. SCHWARZ-BART, *Histoire d'un livre*, « la Mulâtresse Solitude », Paris, France, Éditions du Seuil, 1968.

<sup>75</sup> A. SCHWARZ-BART, « Dernier des Justes : André Schwarz-Bart s'explique sur huit ans de silence. "Pourquoi j'ai écrit La Mulâtresse Solitude" », *op. cit.*.

Schwarz-Bart, *La mulâtresse Solitude* est le dernier sur lequel apparaîtra son seul nom d'auteur, de son vivant.

Ce dernier roman, de nouveau, surprend. En effet, il semble loin des préoccupations autour de la judéité qui transparaissaient dans *Le dernier des Justes* et avaient fait, dans une certaine mesure, la fortune de ce premier roman. En effet,

La littérature juive, ou ce qui s'apparente à une littérature juive, est née en France au XIXe siècle comme un cas d'espèce de la littérature régionale. Cette étiquette lui est peu ou prou restée attachée. Et d'ailleurs, de nombreux auteurs non juifs du début du XXe siècle, comme Lacretelle ou les Tharaud, ont confirmé cette découpe, qui est aussi une sectorisation, en se « spécialisant » dans le roman « juif » ou dans ce qu'on a pu appeler le « filon juif ». Mais, pour un écrivain qui aspire à une carrière nationale et internationale, le régionalisme est un pari risqué. [...] En France, le régionalisme est une structure littéraire cloisonnée et cloisonnante. C'est un circuit dont il est difficile de sortir pour accéder à l'échelon national<sup>76</sup>.

Comme Irène Némirovsky, le roman de Schwarz-Bart « effectue une entrée remarquée sur la scène littéraire avec un roman « juif », *David Golder*, [et crée], chez les lecteurs et les éditeurs, une attente liée à la littérature de genre<sup>77</sup> ». Néanmoins, là où l'autrice « semble obéir à la double contrainte d'avoir à effacer et en même temps à consacrer la figure de la romancière spécialiste des mondes juifs<sup>78</sup> », André Schwarz-Bart se refuse à adopter une posture de spécialiste, qui lui a été violemment refusée en 1959. Tout au plus ajoute-t-il une (légère) bibliographie à la fin de ses ouvrages. Plus encore, les romans qui suivent *Le dernier des Justes* semblent s'écarter radicalement de la veine juive, et se rapprocher d'une autre littérature régionale, celle des Antilles francophones : l'attente des lecteurs est déçue, tant par *Un plat de porc aux bananes vertes* en 1967, sur lequel nous reviendrons plus loin, que par *La mulâtresse Solitude* en 1972.

### ***L'auteur sous le roman : une disparition éditoriale programmée***

L'écriture de *La mulâtresse Solitude* est décrite par André Schwarz-Bart, dans sa correspondance avec ses éditeurs, comme un long et difficile parcours de création. L'écrivain fait part de ses doutes, hésitations, découragements, états d'âme à ceux qui, au Seuil,

---

<sup>76</sup> M. DECOUT et N. WOLF, « Présentation du dossier : Écrivains juifs de langue française (rassemblé par Maxime Decout et Nelly Wolf) », *Tsafon. Revue d'études juives du Nord*, n° 70, Automne 2015.

<sup>77</sup> *Id.*

<sup>78</sup> *Id.*

l'accompagnent. En 1968, le créateur porte le poids de l'auteur et de la réception à la fois du *Dernier des Justes* et d'*Un plat de porc aux bananes vertes*. Il souligne ainsi que « tout cela [les remous autour des derniers romans] remet en question le sens même de [son] travail<sup>79</sup> » (et ce malgré le Prix de Jérusalem, dont il revient tout juste), et espère que « peut-être dans quelques années, les mots qu'[il a] tracés reprendront leur valeur de communication<sup>80</sup> ». Il continue ainsi d'écrire mais réitère son refus et celui de Simone Schwarz-Bart de publier : « j'espère vous donner les deux prochains tomes<sup>81</sup> d'ici la fin de l'année. Mais de toute façon, ni Simone ni moi n'avons pour l'instant envie de publier<sup>82</sup> ».

Cependant, les échanges montrent des éditeurs impatients, notamment à partir de 1971 : dans ces échanges avec Paul-André Lesort et Warburg, Paul Flamand joue le rôle de tampon, décrivant la « tragédie » d'André Schwarz-Bart qui ne cesse d'écrire et ne peut jamais finir<sup>83</sup>, proposant des dates butoir et des délais échéance<sup>84</sup>. Il y a un véritable enjeu éditorial que ne cessent de souligner les éditeurs : il ne faut pas faire attendre le public et les lecteurs, sous peine de voir leur intérêt s'évaporer, et donc les ventes baisser. Il faut attendre septembre 1969, pour qu'une publication soit de nouveau envisagée :

J'espère que le travail sera terminé au début de l'année prochaine. Les sept tomes sont ramenés à un volume de proportions moyennes. C'est peut-être le livre que je voulais écrire il y a dix ans. Dans l'intervalle, il y a eu un grand flux historique qui a recouvert mon projet initial ; et maintenant le reflux permet à nouveau d'y voir un peu clair, et le sable m'apparaît<sup>85</sup>.

---

<sup>79</sup> A. SCHWARZ-BART à P. FLAMAND, lettre du 15 mars 1968, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.

<sup>80</sup> A. SCHWARZ-BART à P. FLAMAND, lettre du 15 mars 1968, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.

<sup>81</sup> Ces deux tomes, comme les sept prévus dans le cycle de « La mulâtresse Solitude » dont *Un plat de porc aux bananes vertes* constitue le premier, sont ramenés à un seul tome en 1969 (A. SCHWARZ-BART à P. FLAMAND, lettre de septembre 1969, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211).

<sup>82</sup> A. SCHWARZ-BART à P. FLAMAND, lettre du 15 mars 1968, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.

<sup>83</sup> P. FLAMAND à WARBURG, lettre du 17 mars 1971, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.

<sup>84</sup> P. FLAMAND, correspondance du 30 mars 1971 : « SB travaille ferme et la suite du PDP comptera finalement trois volumes. Le numéro 2 (celui qui suit le PDP) semble achevé avec seulement une dernière mise au point à faire. le livre devrait être tout-à-fait prêt cet été ; l'Auteur viendra nous le montrer dans un ou deux mois », archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.

<sup>85</sup> A. SCHWARZ-BART à P.-A. LESORT, lettre du 15 septembre 1969, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.

Au cours de l'année 1968, le monde bout et frémit : l'Histoire, ses révolutions, contestations populaires secouent les cœurs et les esprits. Néanmoins, le premier manuscrit de *La mulâtresse Solitude* est déposé le 16 juillet 1971 au Seuil. Contre toute attente, il suscite quelques craintes auprès des éditeurs, notamment Lesort :

Je dois dire, malheureusement, que je ne suis pas sûr que le grand public sera sensible à toutes ces qualités. [...] c'est un livre qui hante la mémoire, comme un rêve dont on a du mal à se déprendre ; et on ne lâche pas la lecture quand on l'a commencée<sup>86</sup>.

Pour cette raison, mais sans doute aussi à cause des dernières réceptions, il est décidé que *La mulâtresse Solitude* paraîtra « hors du brouhaha des prix littéraires<sup>87</sup> », le 1<sup>er</sup> février 1972. Le Seuil s'enjoint à être très attentif aux réactions et craint une trop grande prudence des libraires, échaudés par la réception du dernier roman, six ans plus tôt :

le tollé provoqué par *Un plat de porc aux bananes vertes* (entre autres) à cause des réactions provoquées par la "grossièreté" ne peut que rendre prudents les libraires. Il faut en tenir compte dans la mise en place. Les critiques seront décisifs. Les surveiller de près, et sans doute foncer dès (et au cas où) ils se déclencheront (aient)<sup>88</sup>.

Une grande prudence, dictée aux éditeurs par la réception des deux derniers romans, entoure donc la parution de *La mulâtresse Solitude*, roman publié pour céder à la pression des éditeurs. S'il y a ambivalence, et même contradiction, entre l'attente et l'impatience du public, et les tentatives de minimiser la parution des éditeurs, c'est qu'André Schwarz-Bart ne s'en tient pas à la posture qu'on lui assigne. Rien, à première vue, dans *La mulâtresse Solitude*, ne rappelle le récit de « l'écrivain juif autodidacte », rôle auquel tous les critiques se sont employés à réduire l'auteur André Schwarz-Bart. Ainsi,

L'accueil, mi-figue mi-raisin, que suscita en 1972 *La mulâtresse Solitude*, de la part d'une critique désarçonnée par un si long silence, un thème si éloigné du précédent (la révolte des Noirs antillais sous la Révolution) et la modestie de l'ouvrage (seulement 140 pages), confirma Schwarz-Bart dans la nécessité de disparaître<sup>89</sup>.

---

<sup>86</sup> P.-A. LESORT compte-rendu de lecture du manuscrit du 19 juillet 1971, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.

<sup>87</sup> P. FLAMAND, correspondance du 25 août 1971, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.

<sup>88</sup> Fiche interne de promotion du roman *La mulâtresse Solitude*, datée du 12 novembre 1971, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.

<sup>89</sup> Y. PLOUGASTEL, « André Schwarz-Bart : "Mon idéal eût été l'anonymat" », *L'événement du jeudi*, 19 mars 1987, p. 86-87



Le créateur se dérobe donc sous le poids de l'auteur, rendant, sur le moment, le roman illisible ou incompréhensible pour une partie des critiques français<sup>90</sup>, habités par le récit du premier André Schwarz-Bart, celui du *Dernier des Justes*. Progressivement, la critique se polarise, et les échos des Etats-Unis, notamment, peut-être moins marqués par la première polémique que fut celle du *Dernier des Justes*<sup>91</sup>, remettent l'auteur sur le devant de la scène, occultant partiellement le roman.

### *Le roman sous l'auteur : l'impossible disparition*

Dans un premier temps, la réception outre-Atlantique est, comme à Paris, teintée d'enthousiasme et de surprise. Cependant, en dépit des efforts d'Alan Friedman en février 1973<sup>92</sup> qui présente le roman comme un pendant parfait au *Dernier des Justes*, dans une lecture croisée des deux romans, *La mulâtresse Solitude* ne convainc pas le lectorat qui avait été séduit par le premier roman d'André Schwarz-Bart. Friedman souligne que

This novel, written by a French descendant of Polish Jews who did not survive the 20th-century extermination, by a novelist who happens to be married to a West Indian woman descended from the earlier horror, testifies to the oneness of suffering<sup>93</sup>.

Il tente ainsi de réconcilier le roman avec la posture et l'image de l'auteur André Schwarz-Bart, descendant de Juifs polonais. Ses mots mettent en lumière la principale difficulté que rencontrent les lecteurs qui se plongent dans ce roman inattendu. Cette surprise se constate aussi dans les librairies, et les ventes ne sont pas aussi hautes que prévues, notamment aux États-Unis. Progressivement, les éditeurs du Seuil remarquent des changements dans la publicité qui est faite autour du roman aux États-Unis, dont ils s'étonnent dans la correspondance. En avril 1973, Paul Flamand s'inquiète auprès de Borchardt, agent littéraire à New-York : Antheneum Publishers (New York), pourtant premier éditeur étranger à acheter les droits de *La mulâtresse*

---

<sup>90</sup> Quoiqu'en mars 1972 et février 1973, les éditeurs font état d'une réception, « dans l'ensemble », plutôt positive en France (on peut relever à ce sujet les lettres des 9 février 1973 (de BORCHARDT à FLAMAND et celle du 15 mars 1972, qui contiennent de très favorables articles sur *La mulâtresse Solitude*, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.)

<sup>91</sup> Voir notamment à ce sujet, que nous ne développerons pas ici, le chapitre «3. Réception outre-Atlantique » dans K. GYSSELS, *Marrane et marronne la co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart*, op. cit. p. 44-50.

<sup>92</sup> A. FRIEDMAN, « A Woman Named Solitude », *The New York Times Book Review*, 11 février 1973.

<sup>93</sup> « Ce roman, écrit par un Français descendant de Juifs polonais qui n'ont pas survécu à l'extermination du XX<sup>e</sup> siècle, par un romancier qui se trouve être marié à une Antillaise descendante de l'horreur (de l'esclavage), témoigne de l'unicité de la souffrance. » Traduction par nos soins depuis A. FRIEDMAN, op. cit

*Solitude*, a cessé, de manière incompréhensible, la promotion du roman ; ce dernier, qui commençait à apparaître sur les listes de *best-sellers*, et se vendait à près de cinq cents copies par semaine, a disparu de la publicité. Knopf s'en expliquera à Borchardt en prétextant une baisse subite des ventes depuis mars 1973, mais en précisant, amer :

The big jewish book market, wich supported THE LAST OF THE JUST, isn't as enthusiastic for SOLITUDE [...] it's almost like the Italian wife who cooked a splendid pasta for you the last time you went for dinner, but this time she prepared a brilliant Chinese meal, but you, being Italian, simply didn't care for Chinese food<sup>94</sup>.

Derrière la métaphore culinaire, le message est clair : le roman, en dépit de qualités esthétiques indéniables « *brilliant* », ne répond aux attentes d'un lectorat juif « the big jewish book market », dont les attentes littéraires avaient été aiguisées par *Le dernier des Justes*.

Ainsi l'auteur prend la place du roman, et l'occulte. Parue sous pseudonyme ou dans l'anonymat le plus complet, elle aurait sans doute connu plus de succès. Mais en 1973, l'auteur André Schwarz-Bart est attendu pour certains thèmes, que l'on ne retrouve pas dans *La mulâtresse Solitude*. Le débat se déplace d'autant plus du roman à la figure de l'auteur que c'est, quelques années plus tard, au milieu des années 1980, et notamment sous l'influence des lectures de certains auteurs comme Frederick Ivor Case que la question de la couleur de peau de l'auteur occupe la place centrale des débats :

Dans *The Crisis of Identity, Studies of the Martinican and Guadeloupan Novel*, Case soutient mordicus que le roman sur l'esclavage guadeloupéen aurait dû être écrit par un romancier guadeloupéen (« In many ways, *La mulâtresse Solitude* should have been written by a West Indian writer » Case, 1985 :133) ! Dans *A woman named Solitude*, [...] Arnold Rampersad (Rampesad, 1985, XVIII et XIX) survole les réserves sur un auteur franco-polonais juif publiant sur l'esclavage antillais<sup>95</sup>.

Citons aussi, à la suite de Gyssels, Thomas R. Edwards dans *The New York Review of Books* (« a black writer probably would have wanted to do it differently ») ou Christopher Lehmann-

---

<sup>94</sup> « Le grand marché du livre juif, qui a soutenu THE LAST OF THE JUST, n'est pas aussi enthousiaste pour SOLITUDE [...] c'est un peu comme la femme italienne qui vous a préparé de splendides pâtes la dernière fois que vous êtes allé dîner, mais qui, cette fois-ci, vous a préparé un excellent repas chinois, alors que vous, en tant qu'italien, n'aimez tout simplement pas la nourriture chinoise. » Traduit par nos soins, depuis A. KNOPF (de Antheneum, New York) à Georges BORCHARDT, lettre du 26 avril 1973, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.

<sup>95</sup> K. GYSSELS, *Marrane et marronne la co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart*, op. cit. p. 82.

Haupt (« Is Western art finally suited to convey the real experience of this episode? The answer is, no<sup>96</sup>. ») que l'on retrouve dans l'ouvrage de Rampersad<sup>97</sup> :

As evidenced by the minimal critical attention *La Mulâtresse Solitude* has received since 1972 when it first appeared, finding a place for this estranged, nomadic text-not quite a Holocaust novel, not quite a Caribbean slave narrative-has been remarkably difficult. Clearly, these are not disputes over generic classification. They point to deeper, thornier notions of racial identity and identification: whose history is it, anyway? Indeed. For the problem of identity/identification carries with it the interrelated problems of representation and appropriation, sexual as well as racial. Is this book an example of French colonialism and black slavery, cultural and sexual appropriation, as well as a book about it? How to read a modern, European white male's efforts to render into prose the disordered consciousness, the abject victimization of a deeply distressed black woman slave who lived in the Caribbean two hundred years ago? If compelling historical, ideological, and literary critical constraints made it previously impossible to receive this text in more enabling terms, perhaps now is the time to reexamine the issues it raises, enacts, not by the superimposition of one set of referents over another, but by the positioning of one set *alongside* another<sup>98</sup>.

Pour Brodzki, la réception se trouve dans une impasse car elle est envahie par la projection biographique qui accompagne la publication de romans « European white male » : l'auteur cache le texte, et ce dernier devient alors illisible, brouillé par une posture qui n'est pas en accord avec les thématiques abordées par le roman.

Il est intéressant de remarquer que cette réception critique renforcera un nouvel aspect de la posture schwarz-bartienne que diffuse notamment Simone Schwarz-Bart dès le début des

---

<sup>96</sup> Ces deux extraits que nous nous proposons de traduire de la manière suivante : « un écrivain noir aurait probablement voulu le faire différemment. » et « L'art occidental est-il finalement apte à transmettre l'expérience réelle de cet épisode ? La réponse est non. »

<sup>97</sup> RAMPERSAD, cité par K. GYSSELS, *Marrane et marronne la co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart*, *op. cit.* p. 82.

<sup>98</sup> « Lors de sa première parution, il a été remarquablement difficile de trouver une place pour ce texte nomade et étranger - qui n'est ni un roman de l'Holocauste, ni un récit d'esclavage des Caraïbes. Il ne s'agit pas, à l'évidence, de conflits portant sur une classification générique. Ils renvoient à des notions plus profondes et plus épineuses d'identité et d'identification raciales : à qui appartient cette histoire, de toute façon ? En effet. Car le problème de l'identité/identification entraîne les problèmes interdépendants de la représentation et de l'appropriation, tant sexuelle que raciale. Ce livre est-il un exemple du colonialisme français et de l'esclavage des Noirs, de l'appropriation culturelle et sexuelle, ainsi qu'un livre sur ce sujet ? Comment lire les efforts d'un homme blanc moderne et européen pour rendre en prose la conscience désordonnée, la victimisation abjecte d'une femme noire esclave profondément angoissée qui vivait dans les Caraïbes il y a deux cents ans ? Si des contraintes historiques, idéologiques et littéraires impérieuses ont empêché jusqu'à présent de recevoir ce texte en des termes plus favorables, il est peut-être temps de réexaminer les questions qu'il soulève et met en œuvre, non pas en superposant un ensemble de référents à un autre, mais en positionnant un ensemble à côté d'un autre. » Traduit par nos soins depuis B. BRODZKI, « Nomadism and the Textualization of Memory in Andre Schwarz-Bart's *La Mulâtresse Solitude* », *op. cit.*, p. 214.

années 2000<sup>99</sup> : celle d'un auteur à qui on aura, dans les Antilles, refusé la légitimité d'écrire sur l'esclavage aux Antilles, en raison de son origine familiale ou de sa couleur de peau. Or, tout porte à croire que ce débat sur la couleur de peau n'arrive que très tardivement en Guadeloupe, et s'il est repris, c'est par une tranche minoritaire de la population. En effet, selon nous, si la couleur de peau ou l'histoire personnelle d'André Schwarz-Bart devient un frein aux yeux de la communauté antillaise, les prétendues attaques qu'il aurait subies seraient peut-être à situer plus tard, dans les années 1980-1990, lors de l'intensification des luttes nationalistes, à l'ouverture de l'« ère de commémoration<sup>100</sup> » qui marque un tournant dans les perceptions et revendications mémorielles ; mais aussi sans doute au cours de conversations privées avec des proches, dont nulle trace physique n'aurait été gardée.

Il est ainsi probable que la remise en cause de la légitimité d'André Schwarz-Bart soit même encore plus tardive, et qu'avant le milieu des années 1990, celui-ci ne fasse l'objet d'aucune réelle accusation d'illégitimité basée sur un préjugé de couleur. Cette idée nous semble confirmée à la fin d'une lettre de 1993. André Schwarz-Bart répond à Susan Dune qui voulait adapter *La mulâtresse Solitude* en film et se demandait s'il en était le seul auteur :

PS : Vous me posez une question sur l'auteur : à ma connaissance, je suis le seul et unique auteur de ce texte, y compris la ponctuation et les silences. J'aimerais savoir ce qui motive cette question : à mon avis, il s'agit d'une récente invention, liée à la montée du communautarisme en littérature<sup>101</sup>.

L'étonnement d'André Schwarz-Bart peut être feint. S'il était sincère, il pourrait alors confirmer cette éventualité d'un renversement radical de perspective au sujet de *La mulâtresse Solitude* qui n'aurait pas eu lieu avant les années 1990 en Guadeloupe. Nous formulons donc l'hypothèse, encore à prouver, d'une seconde vague de réception au début des années 1990, façonnée par un processus de construction mémorielle et identitaire houleux, marqué par la controverse et la polémique. On retrouve ainsi des notes rédigées par André Schwarz-Bart après 1985 qui s'interroge sur l'influence de la signature sur la couverture d'un roman :

---

<sup>99</sup> Voir notamment notre article duquel s'inspirent les quelques développements qui vont suivre, F. MARGRAS, « Pluies et vents sur Solitude », *op. cit.*

<sup>100</sup> J.-L. BONNIOL, « Comment transmettre le souvenir de l'esclavage ? Excès de mémoire, exigence d'histoire... », *Cités*, vol. 25, n° 1, Presses Universitaires de France, 2006, p. 181-185

<sup>101</sup> A. SCHWARZ-BART, lettre à S. DUNE, 1993, « Fonds Schwarz-Bart », Archives de la Bibliothèque nationale de France.

André répond dans une annotation manuscrite de l'ouvrage<sup>102</sup> : « Jusqu'où peut mener la manie interprétative ?... La même phrase change de sens, de valeur, d'intérêt littéraire, selon qu'on imagine un auteur blanc ou noir. Misère de la critique littéraire : imposture fondamentale. Comment ces gens lisent-ils ? »<sup>103</sup>.

Une seconde réception, plus tardive donc, aurait pu être conditionnée par des lectures du reste de la Caraïbe, notamment anglophone, du milieu des années 1980. Elle tendrait à questionner la légitimité et l'auctorialité d'André Schwarz-Bart, en attribuant le roman portant sur l'esclavage à Simone Schwarz-Bart, considérée comme la part « noire », « antillaise » du couple, là où André Schwarz-Bart serait la part « juive ».

En observant ici plus précisément l'histoire du roman *La mulâtresse Solitude* en Guadeloupe : nous distinguerons deux sources critiques distinctes, la critique journalistique et la critique universitaire. La première donne à voir le roman comme d'abord apprécié par le peu de revues qui en font mention ; la seconde est notamment incarnée par Maryse Condé<sup>104</sup>. Cette dernière décrit hâtivement, en 1972, *La mulâtresse Solitude* comme « un élégant produit exotique très visiblement destiné au marché non-local et qui n'avait pas nécessité notre critique<sup>105</sup> ». L'attaque semble dure et, pourtant, nous n'excluons pas qu'elle soit une nouvelle preuve de l'effacement de l'œuvre derrière son auteur : à première vue, Condé, sans avoir conscience de la proximité de l'auteur avec les cercles antillais, ne le connaît que par le biais de la réception du *Dernier des Justes*. Il serait donc possible que Condé, et la critique universitaire à sa suite, ait perçu André Schwarz-Bart comme un auteur juif, dont les thèmes semblent alors très loin de ce que défendent alors les universitaires afro-antillais<sup>106</sup>.

### *Questionner la posture schwarz-bartienne des années 2000*<sup>107</sup>

---

<sup>102</sup> F. I. CASE, *The Crisis of identity: studies in the Guadeloupean and Martiniquan novel*, Canada, Éditions Naaman de Sherbrooke, 1985.

<sup>103</sup> S. SCHWARZ-BART et Y. PLOUGASTEL, *Nous n'avons pas vu passer les jours*, *op. cit.*, p. 159-160.

<sup>104</sup> Nous nous sommes arrêtés sur cette lecture dans X. LUCE et F. MARGRAS, « Schwarz-Bart et Condé... du pays natal retrouver le fumet », *op. cit.*

<sup>105</sup> M. CONDE, « Pluie et Vent sur Télumée Miracle de Simone Schwarz-Bart », *Présence Africaine*, N° 84, n° 4, octobre 1972, p. 138-139.

<sup>106</sup> Nous pourrions alors aller jusqu'à supposer que *La mulâtresse Solitude* n'a pas (encore) été lu : la phrase d'ouverture de l'article souligne le désintérêt (notamment pour l'auteur André Schwarz-Bart et sa posture), mais ne révèlent pas, selon nous, de véritable animosité envers le roman ou son contenu.

<sup>107</sup> Cette partie s'inspire partiellement de notre article F. MARGRAS, « Pluies et vents sur Solitude », *op. cit.*

Le 1<sup>er</sup> février 1972, donc, paraît *La mulâtresse Solitude* d'André Schwarz-Bart. À l'époque, en Guadeloupe, on recense très peu de publications s'affichant comme des revues littéraires : en effet, en 1971, les revues telles que *Parallèles* ou *Paris-Guadeloupe*, éditées à Paris, distribuées (entre-autres) en Guadeloupe, et s'attachant à valoriser le patrimoine littéraire et culturel antillais<sup>108</sup>, cessent de paraître. La revue *Acoma*<sup>109</sup>, elle aussi éditée à Paris, se focalise sur la Martinique, et interroge l'ancrage culturel de cette île au cœur des problématiques politiques qui lui sont contemporaines. Peu à peu, la plupart des journaux, préoccupés par un climat social tendu, se détournent du fait culturel et littéraire. Ainsi, dans les années 1972-1973, la littérature s'efface visiblement de la presse si elle n'est pas ostensiblement militante et engagée contre la départementalisation, ou favorable à l'indépendance des colonies et de la Guadeloupe.

Dans ce contexte, on retrouve très peu d'articles de presse dédiés aux romans ou à la fiction. Loin de l'explosion médiatique parisienne dont a fait l'objet le *Dernier des Justes* en 1959<sup>110</sup>, le nouveau roman d'André Schwarz-Bart, *La mulâtresse Solitude*, reste, à sa parution, et tout au long de l'année 1972, dans l'ombre des événements et revendications politiques en Guadeloupe.

En dehors du monde universitaire, seules deux revues à tirage réduit, mentionnent ce roman. D'abord, en mai 1972, dans le mensuel culturel *Guadeloupe 2000*, fondé en 1970 par Édouard Boulogne et édité à Pointe-à-Pitre. Au contenu de ce mensuel, ayant pour objectif affiché de défendre la « Guadeloupe française », est ajoutée en 1972 une rubrique « Les Arts et les Lettres », puis une section « Lu pour vous... Sélectionné ce mois-ci à la vitrine des

---

<sup>108</sup> La revue *Parallèle* (1964-1971) se présente comme « une synthèse de l'activité littéraire et artistique des Antilles, diffusée en France, au Canada, au Sénégal » ; à propos de cette revue, Dumont souligne qu'elle a pour but de « faire mieux connaître les Antilles, d'abord aux Antillais et leur donner éléments de savoir et réflexion et distance vis à vis du regard trop souvent valorisant porté de l'extérieur. » On trouve dans *Paris Guadeloupe* des notices d'auteur. On peut remarquer cependant qu'aucune de ces deux revues ne s'intéresse au *Plat de Porc aux bananes vertes* (1967).

<sup>109</sup> La revue *Acoma* (1971-1973), dirigée par Glissant Édouard, se présente comme une revue de littérature, de sciences humaines et politiques aux Antilles Guyane et Caraïbes. L'ancrage historique, ethnographique et politique est prégnant. On peut citer à titre d'exemple quelques articles portés par cette revue : GLISSANT, GIRAUD et GAUDI, « Structures de groupes et tensions de groupes en Martinique », ou « Les conflits raciaux considérés comme substitut à la lutte des classes aux Antilles », ou « Évolution de l'économie sucrière en Martinique du XVIIe au XXe siècle », ou encore « Introduction à une étude des fondements socio-historiques du déséquilibre mental », parus dans le premier numéro d'*Acoma* d'avril 1971. De même, GLISSANT, « Théâtre, conscience du peuple », *Acoma*, n°2, juillet 1971, p. 41-59. Elle est notamment le creuset où s'élaborent quelques-unes des théories glissantiennes.

<sup>110</sup> Voir F. KAUFMANN, « Les enjeux de la polémique autour du premier best-seller français de la littérature de la Shoah », *op. cit.*; et S. SCHWARZ-BART et Y. PLOUGASTEL, *Nous n'avons pas vu passer les jours*, *op. cit.*

LIBRAIRIES ANTILLAISES », dans laquelle figure le 15 mai 1972, parmi une sélection d'études socio-culturelles, une note critique du roman d'André Schwarz-Bart :

De mère africaine – arrachée à son village de brousse par les trafiquants d'esclaves – et de père inconnu – quelque marin du bateau négrier voguant vers la Guadeloupe –, elle n'est ni noire ni blanche, et même ses deux yeux sont de nuance différente. Enfant, on la surnommera « Deux-âmes ». Et finalement c'est sous le nom de « Solitude » qu'elle vivra à la Guadeloupe, dans les familles de Blancs qui l'ont achetée puis parmi les troupes de Noirs révoltés qu'elle rejoindra à grand peine dans leurs refuges des forêts de la Soufrière.

L'histoire se passe d'environ 1760 à 1802. L'Abolition de l'esclavage décrétée par la Convention n'aura duré que le temps d'un rêve. Et Solitude, près de l'Africain Maïmouni qu'elle a découvert dans la forêt et dont elle partage la vie, a senti en elle-même « battre un cœur de négresse ». C'est elle, enceinte et soutenue par ses compagnons, qui anime le dernier combat. Capturée, elle est pendue après avoir donné naissance à son enfant.

Tel fut le destin tragique d'un personnage bien réel, sous les couleurs de la légende. L'auteur du *Dernier des Justes* en a rendu perceptibles « le bruit et la fureur » à travers la musique et la tendresse.

*Ce livre est le premier d'un cycle qui se déroule de 1760 à nos jours. Le volume précédent, Un plat de porc aux bananes vertes publié sous la signature d'André et Simone Schwarz-Bart, en constituait le prélude.*

La notice s'attache, dans un premier temps, à résumer le roman, en insistant sur l'engagement politique du personnage de Solitude. L'auteur n'apparaît qu'ensuite, au cœur d'un passage directement recopié de la quatrième de couverture de la première édition de *La mulâtresse Solitude* au Seuil et que nous avons choisi de présenter ici en italiques. L'action politique semble être le véritable enjeu du roman ; ce dernier ne paraît plus tout à fait appartenir à la fiction, ne serait-ce que par la sélection des études<sup>111</sup> qui figurent dans la même section que lui.

La seconde mention de *La mulâtresse Solitude* apparaît dans le bimensuel *Église de Guadeloupe*<sup>112</sup> qui se présente comme le « bulletin religieux du diocèse », compilant actualités sur la vie de l'église locale et du diocèse et articles de réflexion sur la Guadeloupe. On y retrouve quelques critiques de films, généralement une par numéro, de 1967 à 1972, mais une seule

---

<sup>111</sup> *L'archipel inachevé, Culture et société aux Antilles Françaises*, sous la direction de J. BENOIT, Presses de l'Université de Montréal ; et F. GIROD, *La vie quotidienne de la société créole, (Saint-Domingue au XVIIIe siècle)*, Hachette.

<sup>112</sup> Cette revue (1967-1998) fonctionne comme un bulletin religieux du diocèse ; elle évoque la vie de l'Église locale et du diocèse et propose des articles de réflexion sur la Guadeloupe.

critique de roman, celle de *La mulâtresse Solitude* par Rose-Marie Wendling en septembre 1972 :

Avec ce livre, André Schwarz-Bart poursuit la croisade contre le racisme qu'il avait entreprise dans *Le Dernier des Justes*.

Nous sommes aux Antilles, au milieu des Noirs arrachés à leur terre africaine par les marchands d'esclave au XVIII<sup>e</sup> siècle. Triste vie que la leur : elle est évoquée de manière tour à tour poétique et atroce.

Sur ce fond de tableau, une femme, la mulâtresse Solitude, se détache comme une forme irréelle, un être hors de la vie des humains, symbole de ces peuples transplantés. Pourtant, en cette esclave si humble et si docile, se cachent une âme passionnée et une force étonnante, qui feront d'elle le ferment de la révolution marronne.

D'autres écrivains se sont penchés sur ce problème des esclaves noirs d'Amérique. Leurs écrits ont suscité parfois l'horreur ou le dégoût. Rien de semblable ici. Il émane seulement de cette histoire une grande et douce tristesse. A aucun moment Schwarz-Bart (*sic*) ne porte de jugement ; et, pour évoquer les faits les plus cruels, il se contente le plus souvent de demi-teintes. Respect pour les souffrances et les humiliations d'un peuple ? Une chose est sûre : en refermant ce livre, on ne peut s'empêcher de poursuivre une profonde méditation intérieure<sup>113</sup>.

Il est intéressant de remarquer d'abord la référence au *Dernier des Justes* qui rappelle l'intérêt porté notamment dans les milieux catholiques au premier roman d'André Schwarz-Bart, particulièrement dans l'Hexagone. L'auteur semble discrètement suivi par la communauté chrétienne depuis 1959<sup>114</sup> : en Guadeloupe, G. Lemerdy livrait ainsi dans le numéro du 3 mars 1967 de la revue *Clartés*, elle aussi explicitement tournée vers l'actualité religieuse, une longue critique du *Plat de porc aux bananes vertes*. En 1972, la courte critique littéraire de R. Wendling dans *Églises de Guadeloupe* vient confirmer cette intuition<sup>115</sup> : le premier roman d'André Schwarz-Bart est en effet présent en filigrane tout au long du passage. La mention d'une « croisade contre le racisme » dans *Le dernier des Justes*, révèle la volonté assumée de créer un lien entre ces deux romans. De même, lorsqu'il est précisé que l'auteur « ne porte pas de jugement », se dessine ce qui peut être compris comme une comparaison qui vise à rassurer le

---

<sup>113</sup> R-M WENDLING, *Église de Guadeloupe* n°122, Pointe-à-Pitre, 2<sup>e</sup> quinzaine de septembre 1972, p. 4. Périodique tiré à 700 exemplaires.

<sup>114</sup> Celle-ci n'avait en effet pas apprécié « ce roman, premier *bestseller* de la littérature de fiction consacrée à la Shoah, [...] fondé sur l'histoire de l'antisémitisme chrétien depuis les Croisades jusqu'à la Shoah incluse », résumé emprunté à F. KAUFMANN, « Le projet judéo-noir d'André Schwarz-Bart : saga réversible », *Présence Francophone : André Schwarz-Bart et Simone Schwarz-Bart à Metz*, n° 79, 2012, p. 15-38.

<sup>115</sup> Tout comme le soulignait l'inscription dans *Guadeloupe 2000* : faut-il en effet rappeler qu'Édouard Boulogne, personnalité encore très décriée, notamment en Guadeloupe, est issu d'une longue lignée de blancs créoles, se définit lui-même comme « français d'origine créole et de sensibilité chrétienne ». Ses détracteurs le considèrent comme un chrétien proche des intégristes, qui partagent une vision bienveillante de l'esclavage.



lecteur : *La mulâtresse Solitude* de 1972 se distinguerait en cela du roman qui avait tant fait parler de lui en 1959. Au-delà de ces sous-entendus, R. Wendling fait preuve d'une lecture sensible en soulignant les paradoxes qui irriguent *La mulâtresse Solitude* et tout particulièrement la dualité du personnage principal : Solitude, être à la fois fantomatique et charismatique. Contrairement à la notice de *Guadeloupe 2000*, celle de *Églises de Guadeloupe* s'attarde sur les souffrances des êtres réduits en esclavage plus que sur leurs origines ou la révolte et le combat des marrons en Guadeloupe. Un discret hommage est rendu à André Schwarz-Bart et à ses talents d'écrivain : sont appréciés le ton et les images employés ; la construction des personnages fait aussi l'objet d'une attention particulièrement laudative de la part du critique.

Le roman d'André Schwarz-Bart ressort ainsi, dans des proportions très modestes, de la production journalistique de 1972, et ce grâce à l'attention que porte la communauté chrétienne à son auteur depuis 1959. Il est ainsi l'un des rares romans dont la parution est médiatisée, dans une période au cours de laquelle la plus grande partie de la population guadeloupéenne ne se préoccupe de littérature contemporaine que si elle fait écho aux revendications politiques de l'époque<sup>116</sup>. Il importe de noter qu'aucun des articles précédemment cités ne contient une quelconque attaque personnelle à l'encontre d'André Schwarz-Bart, de son phénotype, ni d'interrogations sur son appartenance à la communauté antillaise, ni sur sa légitimité à écrire au sujet de l'esclavage : la fiction occupe la plus grande partie des notices, et, lorsqu'il est mentionné, le travail littéraire de l'écrivain est apprécié. Il ressort des critiques journalistiques un grand attachement à la volonté de métissage des communautés, comme le notait aussi Léopold Sédar Senghor au sujet d'*Un plat de porc aux bananes vertes*<sup>117</sup>. Certes, l'ancrage chrétien des journalistes cités explique leur intérêt pour André Schwarz-Bart ; il est néanmoins significatif qu'ils s'attachent à relayer, et ce de manière positive, la parution de ce roman. Quoique l'orientation parfois néocolonialiste des revues, de même que leur faible tirage, puisse remettre en question leur capacité à représenter l'opinion de l'ensemble de la communauté antillaise, les réactions qu'elles expriment ne questionnent pas la légitimité de l'écrivain.

---

<sup>116</sup> Les critiques choisissent en effet de mettre à l'honneur des écrits engagés, révoltés, centrés sur la situation politique et sociale de la Guadeloupe, comme ceux d'auteurs comme Sonny Rupaïre, dont le recueil bilingue français-créole *Cette igname brisée qu'est ma terre natale* paraît en 1971.

<sup>117</sup> « J'attache d'autant plus d'importance à votre œuvre que c'est de cette symbiose en Sémitiques et Négro-Africains que doit naître l'Afrique de demain. », SENGHOR Léopold Sédar à SCHWARZ-BART Simone et André, 3 mars 1967, fonds personnel Simone et André Schwarz-Bart.

Le faible nombre de publications relevées ainsi que la ligne éditoriale très spécifique des deux revues pourraient nourrir l'idée qu'il aurait existé une autre réception : celle d'une presse qui n'aurait pas été conservée aux archives départementales, ou celle, informelle, d'un territoire à très forte tradition orale comme la Guadeloupe. Cependant, s'il y avait eu en Guadeloupe, à la publication du roman, en février 1972, une levée de boucliers de grande ampleur telle qu'elle semble de plus en plus communément admise aujourd'hui, ces deux articles publiés trois à sept mois après la publication du roman ne manqueraient pas, selon nous, d'en faire état : on noterait un style d'écriture sur la défensive, cherchant à contrer des idées reçues ou des arguments qui auraient été avancés. Or, on ne décèle, à la lecture desdits articles, aucune trace d'une réception qui les aurait précédés : ils présentent un nouveau roman dont peu de gens ont entendu parler.

Ainsi, aucun élément ne vient, au cours de l'année 1972, étayer la thèse d'un « procès en légitimité<sup>118</sup> » intenté à André Schwarz-Bart à la parution de *La mulâtresse Solitude*. En adéquation avec ce qu'évoque Simone Schwarz-Bart dans son discours de réception du Prix Carbet à Goyave<sup>119</sup>, étant donné la nature élogieuse des quelques critiques alors formulées, il est possible qu'André Schwarz-Bart ait été, non seulement apprécié de ses contemporains, mais aussi entièrement intégré dans la Guadeloupe qu'il avait choisie comme terre d'accueil. On pourrait alors penser que davantage d'articles y auraient été consacrés, comme c'est le cas généralement quelques mois après la parution d'un roman ; toutefois, la sortie du roman de Simone Schwarz-Bart, en octobre 1972, semble éclipser dans la presse guadeloupéenne celui d'André Schwarz-Bart : les pluies et les vents qui s'abattent sur la jeune écrivaine occultent, un temps, la célèbre *Solitude*. Nous y reviendrons plus loin.

En 1972, André Schwarz-Bart est toujours un auteur dont on attend la production littéraire, particulièrement dans les milieux littéraires juifs, auxquels il a été associé dès 1959, et qui lui est extrêmement solidaire, comme le rappelle Jean-François Held en 1967 :

Deux jours avant de le rencontrer, j'avais écouté Schwarz-Bart s'exprimer (sic) spontanément au cours d'une conférence de presse organisée par les éditions du Seuil. Il expliquait comment judaïsme et négritude étaient les deux facettes d'un même drame, comment le fait d'être juif était une ouverture privilégiée sur le monde, comment... Bref, il s'exprimait délibérément comme juif. Il justifiait qu'on s'adressât à lui en tant que juif, pour égrener à bon escient le chapelet de contradictions, de choix, de réactions, de difficultés, et de débats qui accompagne inévitablement le juif, de quelque côté qu'il

---

<sup>118</sup> J. GARCIN, « À la mémoire d'André Schwartz-Bart, le Blanc qui avait osé écrire sur les Antilles », *op. cit.*

<sup>119</sup> S. SCHWARZ-BART, « Discours de réception du Prix Carbet », Goyave, 2009.

se tourne. [...] Je veux régler un compte avec ceux, juifs ou non juifs, qui n'ont pas admis que le fait d'être un juif (*personnifié de façon exemplaire en Schwarz-Bart*) soit mis en question [...] <sup>120</sup>.

André Schwarz-Bart incarne donc l'auteur juif par excellence ; cependant, les questions de Held sont perçues comme des attaques : Schwarz-Bart est « offensé et blessé <sup>121</sup> », mais, plus encore, son lectorat s'insurge : « les défenseurs de Schwarz-Bart se sont montrés plus royalistes que le roi, par personne interposée <sup>122</sup> ». Les lecteurs s'insurgent, défendent le « Juif » attaqué par la « gauche française ». L'image de l'auteur est donc celle-là pour son lectorat : si ce n'est un juif, au moins le Juif qu'il est nécessaire de défendre face aux attaques.

Au même moment, Schwarz-Bart créateur semble pourtant perdre foi en la littérature et son lectorat. Une incompréhension s'installe, quand non seulement l'image d'auteur mais aussi le texte littéraire échappe au créateur. Celle-ci s'accroît lorsque les parutions de 1967 et de 1972 confirment la difficile posture de l'auteur. Schwarz-Bart créateur déjoue Schwarz-Bart auteur : ses textes ne se conforment pas à ce qui est attendu de l'auteur qu'il incarne. L'écrivain ne se tient pas à sa posture.

Si nous nous sommes attardés ici sur la réception de *La mulâtresse Solitude* c'est qu'elle nous semble emblématique de ce phénomène : l'auteur et sa posture occultent le roman et la création. C'est en cela que l'article de Plougastel, citant un Schwarz-Bart désabusé qui déclare « mon idéal eût été l'anonymat <sup>123</sup> » est capital. On comprend en effet que l'anonymat est ce qui préserve le texte sans le nimbe de la présence de l'auteur, et que là est sans doute encore le vœu le plus cher du créateur qui refuse l'immutabilité d'une étiquette qu'on lui assigne. Cependant, Plougastel lui-même construit, sans doute malgré lui, une image qui va être particulièrement véhiculée et préférée après la mort d'André Schwarz-Bart : celle de l'écrivain qui s'enferme dans le silence, comme ses héros de papier. L'article est ainsi brodé de passages du *Dernier des Justes* : est-ce maintenant l'auteur ou le roman qui s'imposent aux yeux du lecteur ?

Dans ce parcours de genèse éditoriale des œuvres d'André Schwarz-Bart, nous avons donc pu observer comment se construisait l'image de l'auteur, par rapport aux attentes des lecteurs,

---

<sup>120</sup> J.-F. HELD, « Schwarz-Bart, le judaïsme, la gauche française... », *Les Nouveaux Cahiers* n°9, 1967, p. 4-10. C'est nous qui soulignons.

<sup>121</sup> *Id.* p. 5.

<sup>122</sup> *Id.* p. 5.

<sup>123</sup> Y. PLOUGASTEL, « André Schwarz-Bart : "Mon idéal eût été l'anonymat" », *op. cit.*

mais surtout comment elle prenait le pas sur les créations que sont *Le dernier des Justes* et *La mulâtresse Solitude*. Il nous importe maintenant de nous attacher à la démarche créative en elle-même, afin de dépasser à notre tour le masque proposé par l'auctorialité. Ainsi, nous pourrions, semble-t-il, proposer une lecture de la collaboration littéraire suffisamment juste et précise.

#### 4.3. Paratexte et sources intertextuelles : la démarche créatrice d'André Schwarz-Bart

Ainsi, le second roman qu'André Schwarz-Bart signe de son seul nom paraît en 1972 sous le titre *La mulâtresse Solitude*. Il est présenté comme le second volet d'un cycle projeté en sept tomes et dont le premier tome est paru en 1967<sup>124</sup>, le cycle de « La Mulâtresse Solitude ». Ce roman est appréhendé par la critique comme un pendant au *Dernier des Justes*, qui rendrait l'œuvre schwarz-bartienne « réversible<sup>125</sup> » :

En inventant une généalogie de femmes autour de la vie imaginaire de Solitude, l'intention du romancier était aussi de prolonger le roman juif par un cycle romanesque noir, construit selon la même structure et affichant la même ambition, celle de créer une saga identitaire qui donnerait matière à la construction d'une mémoire noire de l'esclavage : à côté de la douleur et de l'humiliation, la dignité et les valeurs des civilisations africaines, antillaises et afro-américaine devrait se révéler<sup>126</sup>.

En effet, à la tragédie juive du *Dernier des Justes*, succède la tragédie « noire » que l'on retrouve dans *Un plat de porc aux bananes vertes* mais surtout dans *La mulâtresse Solitude* ; là

---

<sup>124</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *La Mulâtresse Solitude : Un plat de porc aux bananes vertes*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1967.

<sup>125</sup> K. GYSSELS et F. KAUFMANN se partagent la maternité de ce terme appliqué aux Schwarz-Bart, sans le concevoir exactement l'une et l'autre dans une perspective d'étude similaire. La première en propose une approche dans en filant la métaphore couturière du tissu à la fois pour décrire l'œuvre co-écrite comme le « recto » et le « verso » d'un même tissu créatif, (André Schwarz-Bart choisissant une « doublure de soi/e » en Simone Schwarz-Bart), un « tissu réversible » (K. GYSSELS, « Schwarz-Bart, André; Schwarz-Bart, Simone (2017). Adieu Bogota. Suite-et fin?-du cycle antillais schwarz-bartien », *Il tolemeo: Rivista di studi postcoloniali*, vol. 19, 2017, p. 327-337). L'image est aussi employée pour cerner l'auteur André Schwarz-Bart : « La réversibilité, image que j'utilisai la première fois dans un hommage local (*Tribunes des Antilles*, novembre 2008) puis dans une « veillée » pour André à la Souvenance (septembre 2009), et ailleurs, (*NEF*, Printemps 2010) » s'applique à André Schwarz-Bart comme il s'applique à Sartre ; voir K. GYSSELS, *Marrane et marronne la co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart*, *op. cit.*, p. 20-21. La seconde semble pour sa part plus précisément s'attacher à deux œuvres, *Le dernier des Justes* et *La mulâtresse Solitude* dans leur approche du monde judéo-noir ; voir F. KAUFMANN, « Le projet judéo-noir d'André Schwarz-Bart : saga réversible », *op. cit.*

<sup>126</sup> F. KAUFMANN, « Le projet judéo-noir d'André Schwarz-Bart : saga réversible », *op. cit.* p. 19.

encore, le roman s'adresse à un lecteur dont les connaissances sur le sujet sont éparées, lacunaires, ou inexistantes.

Là encore le cycle se construisait autour du choix d'épisodes historiques majeurs jalonnant l'histoire de l'esclavage, depuis la traite jusqu'à l'Abolition et la réinsertion des anciens esclaves, situations condensées en épisodes romanesques au centre desquels se trouve un personnage appartenant à une généalogie imaginaire. [...] De même que le modèle historique de Yom Tov Levy, l'ancêtre emblématique des Lévy, était un personnage bien réel, de même c'est un personnage antillais bien réel qu'André Schwarz-Bart choisit comme l'ancêtre mythique de sa généalogie de femmes<sup>127</sup>.

Le point de concordance entre les deux œuvres, *Le dernier des Justes* et *La mulâtresse Solitude* est donc le suivant : la fiction construite par André Schwarz-Bart s'appuie sur des faits historiques, c'est-à-dire ancrés dans un passé avéré. La fiction construite par André Schwarz-Bart peut alors se comprendre comme une manière de se réapproprier ce passé. La démarche est encore poussée avec le roman de 1972, *La mulâtresse Solitude*, pour lequel les éléments historiques qui servent de socle au roman sont encore peu étudiés par les historiens.

### ***Mentionner les sources : le périphrase schwarz-bartien***

Lors de la publication de *La mulâtresse Solitude*, André Schwarz-Bart s'attache à soigner le paratexte de l'œuvre. Celui-ci indique qu'il est conscient de son importance, et désireux de guider son lecteur vers la lecture la plus juste possible de ce roman. Nous nous intéresserons à deux épitextes en particulier : l'épigraphie qui ouvre le roman et les notes qui le closent.

André Schwarz-Bart place son roman sous l'égide d'Oruno Lara :

La mulâtresse Solitude allait être mère ; arrêtée et emprisonnée, elle fut suppliciée dès sa délivrance, le 29 novembre 1802.

Oruno Lara, *Histoire de la Guadeloupe*, Paris, 1921<sup>128</sup>

Faisant explicitement mention à la « mulâtresse Solitude », le passage cité de Lara présente dès l'ouverture du livre le récit qui occupera l'attention du lecteur. Interprété à la fois comme un « hommage » et la marque d'un « souci de vérité historique<sup>129</sup> », il constitue un paratexte intéressant, qui n'appartient pas tout à fait au récit, tout en y faisant allusion et en préparant le

---

<sup>127</sup> *Id.* p. 19-20.

<sup>128</sup> A. SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, 1996, *op. cit.*, épigraphie.

<sup>129</sup> K. GYSSELS, *Filles de solitude*, *op. cit.*.

lecteur à ce qui va suivre : « l'épigraphe liminaire est, pour le lecteur, en attente de sa relation au texte<sup>130</sup> ».

Genette, étudiant l'impact du paratexte que représente l'épigraphe, s'interroge sur les fonctions de cette annotation, le plus souvent allographe, qui forme l'un des seuils de lecture d'une œuvre : il souligne d'abord, la « fonction de commentaire, parfois décisif – d'éclaircissement, donc, et par là de justification non du texte mais du *titre* », puis celle de « commentaire du *texte* dont elle précise ou souligne indirectement la signification ». Enfin, il ajoute l'importance de « l'effet caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte<sup>131</sup> ». L'épigraphe, chez André Schwarz-Bart, remplit ces trois fonctions : le titre y est contenu tout entier, et le personnage éponyme, « la mulâtresse Solitude » qui occupera toute la seconde partie du roman, y est déjà brièvement présenté. De plus,

Par hommage, mais plus encore par souci de vérité historique, Schwarz-Bart réfère à cet historien, critique littéraire et romancier qui résume en quelques vers le triste sort de l'héroïne schwarz-bartienne [...] Le péri-texte schwarz-bartien allègue d'emblée la connexion histoire/littérature<sup>132</sup>.

Cette connexion entre histoire et littérature est d'autant plus assumée qu'André Schwarz-Bart s'attache, dans *La mulâtresse Solitude*, à mentionner ses sources. On retrouve ainsi, après l'« épilogue », une page, surprenante dans un roman, intitulée « Notes ». Sur cette page, un long paragraphe mentionne seize références précises d'ouvrages d'historiens, ethnologues, sociologues... ouvrages dont on peut comprendre sans peine le lien au roman : dans cet ordre L.V. Thomas<sup>133</sup>, Doré Ogizek, Elian J. Finbert, Joseph Esser, Yvan Debbash, Alfred Métraux, Victor Shoelcher, Auguste Lacour, Oruno Lara, Henri Bangou. L'histoire de l'Afrique noire élaborée à la fin des années 1950 et au début des années 1960, côtoie celle de la Guadeloupe de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle construite par des contemporains (Lacour) ou par des historiens des années 1920 (Lara) aux années 1960 (Bangou). Ce dernier est par ailleurs explicitement nommé dès 1967, le personnage de la mulâtresse Solitude apparaissant dès *Un plat de porc aux bananes vertes* :

---

<sup>130</sup> G. GENETTE, *Seuils*, op. cit. p. 152.

<sup>131</sup> *Id.* p. 158-161.

<sup>132</sup> K. GYSSELS, *Filles de solitude*, op. cit. p. 144.

<sup>133</sup> La mention de cet ethnologue, et le lien qui se tisse non seulement entre lui et André Schwarz-Bart, mais aussi entre le roman et l'ethnologie est très précisément analysé par E. DEVEVEY, « “Les faits ne doivent servir qu'à mettre en relief les mouvements de l'âme”. Sources ethnographiques et horizons anthropologiques dans l'œuvre d'André Schwarz-Bart », *Fabula*, octobre 2022, à paraître.

Un jour, parcourant un ouvrage de mon ami Henri Bangou, historien de la Guadeloupe, je tombai par hasard sur l'épisode de la mulâtresse Solitude, héroïne et martyre de la grande révolte des esclaves qui ensanglanta la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>134</sup>.

Si on prend en compte l'histoire littéraire d'André Schwarz-Bart, écrivain confronté directement aux accusations de plagiat lors de la parution de son premier roman *Le dernier des Justes*, les « indications bibliographiques<sup>135</sup> » finales, comme l'épigraphe, semblent venir s'inscrire comme première protection contre des attaques similaires : André Schwarz-Bart devance et se défie d'une lecture critique tatillonne qui pourrait prendre pour un plagiat sa démarche encyclopédique d'informations et de savoirs. Dès les premières pages, il se place sous l'égide d'un historien guadeloupéen qu'il estime, et souligne sa volonté de construire un récit sur des éléments qu'il a pris soin de référencer à la fin du roman. De nouveau, il n'adopte pas, ce faisant, la démarche attendue par le lecteur d'un roman, mais plutôt celle attendue par un lecteur historien.

On pourrait aussi avancer que l'épigraphe, comme les indications bibliographiques, sont une manière de proposer une seconde piste d'accueil possible du roman. André Schwarz-Bart s'inscrirait en effet dans la lignée de deux historiens, notamment, qui, systématiquement lorsqu'ils évoquent la « mulâtresse Solitude » colorent le réel de fiction, narrativisent leur propos. Ainsi, au contraire, André Schwarz-Bart soulignerait par l'épitexte la nécessaire fiction générée par le mystère qui entoure ce personnage depuis les premiers écrits qui en font mention. Sans se présenter comme l'héritier d'une démarche historique, il ferait de son récit le maillon d'une chaîne d'histoires, transmises de générations en générations... *La mulâtresse Solitude* ne serait, en somme, que la nouvelle version d'un mythe déjà réécrit.

Deux historiens sont ainsi mis en exergue, présentés comme l'origine de la fiction *La mulâtresse Solitude* : Lacour, le premier à proposer une *Histoire de la Guadeloupe* et à faire référence à une dite « mulâtresse Solitude » en 1855, soit une cinquantaine d'années après les faits qu'il évoque, et l'historien et poète Oruno Lara, qui, se basant notamment sur Lacour, se lance lui aussi dans l'entreprise d'offrir une histoire à la Guadeloupe en 1922.

Ces deux auteurs auxquels fait explicitement mention André Schwarz-Bart ont un rapport particulier à la fiction : il n'est en effet, chez Lacour, pas encore d'usage d'insister sur une objectivité scientifique de l'historien par rapport à son sujet. Lacour souligne ainsi, dans son

---

<sup>134</sup> A. SCHWARZ-BART, « Dernier des Justes : André Schwarz-Bart s'explique sur huit ans de silence. "Pourquoi j'ai écrit La Mulâtresse Solitude" », *op. cit.*

<sup>135</sup> A. SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, 1996, *op. cit.*

« Avertissement » qui tient lieu de préface à son ouvrage, sa volonté de rendre la narration la plus agréable possible à son lecteur, et s'excuse d'avoir employé « un nombre assez considérable d'actes authentiques, de pièces officielles et de copies autographes » qui « nuisent, sans doute, à la rapidité du récit ». Il se défend, néanmoins, d'avoir voulu faire « une pièce d'éloquence ou une œuvre de littérature » :

Le fond, sous la forme d'un livre, nous a préoccupé. Pour faire passer nos récits, nous n'avons pas songé un instant à recourir à des artifices de style. Si l'on rencontre çà et là quelques pages dont la teinte soit plus colorée, l'honneur, en supposant qu'il en existe, appartient plus à la matière qu'à l'ouvrier, qui ne s'est appliqué, lui, qu'à être clair afin d'être compris de tous ses lecteurs. Le but a-t-il été atteint ? Nous l'ignorons. Nous disons nos intentions<sup>136</sup>.

Néanmoins, la première peinture qui est faite de « la mulâtresse Solitude » n'est pas dénuée d'une certaine subjectivité colonialiste :

La mulâtresse Solitude, venue de la Pointe-à-Pitre à la Basse-Terre, était alors dans le camp de Palerme. Elle laissait éclater, dans toutes les occasions, sa haine et sa fureur. Elle avait des lapins. L'un d'eux s'étant échappé, elle s'arme d'une broche, court, le perce, le lève, et le présentant aux prisonnières : "Tiens, dit-elle, en mêlant à ses paroles les épithètes les plus injurieuses, voilà comme je vais vous traiter quand il en sera temps !" Et cette malheureuse allait devenir mère ! Solitude n'abandonna pas les rebelles et resta près d'eux, comme leur mauvais génie, pour les exciter aux plus grands forfaits. Arrêtée enfin au milieu d'une bande d'insurgés, elle fut condamnée à mort ; mais on dut surseoir à l'exécution de la sentence. Elle fut suppliciée le 29 novembre, après sa délivrance<sup>137</sup>.

Haut en couleurs, ce portrait d'une rebelle sauvage, un « mauvais génie » que serait « la mulâtresse Solitude » donne à percevoir les pensées d'un narrateur qui se désole de voir la mauvaise conduite d'une femme. Les *marrons*, à travers cette peinture de celle qui les guide, sont représentés comme possédés, « excit[és] aux plus grands forfaits » par une force qui les dépasse ; il est frappant de voir que dans ce passage, la mulâtresse Solitude menace aussi, paradoxalement, les « prisonnières » qui l'entourent, et se trouvent donc (théoriquement) dans son camp. Le manque de solidarité dont pourraient faire preuve les hommes et femmes qu'il s'agit de remettre en esclavage apparaît donc comme une raison de plus des bienfaits de la civilisation transmise par le colonisateur et esclavagiste. Auguste Lacour, « conseiller à la cour

---

<sup>136</sup> A. LACOUR, *Histoire de la Guadeloupe*, Basse-Terre, Imprimerie du Gouvernement, 1858, vol. 3/3 p. 1.

<sup>137</sup> *Id.* p. 311.



impériale<sup>138</sup> » semble condamner les violences qui furent celles du début des années 1800, lors du rétablissement de l'esclavage<sup>139</sup>. Il donne en effet une coloration morale à son propos :

Mon livre, en montrant les fautes, les erreurs et les torts du passé, servira peut-être d'enseignement au présent et à l'avenir. Qui sait si mes compatriotes éclairés sur les maux qui ont été le résultat de ces fautes, de ces torts et de ces erreurs ne s'étudieront pas à n'y plus retomber ?<sup>140</sup>

Lara (comme Lacour) agit par « amour<sup>141</sup> » de l'île, et s'adresse à ses compatriotes en manque d'histoire. Il cherche cependant à se distinguer de son prédécesseur et souligne ainsi, dans sa préface :

En écrivant cet ouvrage sur la Guadeloupe, j'ai désiré mettre enfin entre les mains du public *une relation sincère* des événements qui constituent notre existence, *un résumé vrai* de la vie coloniale, *le portrait réel des hommes et des choses*, et j'ai rassemblé les opinions, les citations, pour justifier l'exactitude de mon récit [c'est nous qui soulignons]<sup>142</sup>.

Sa lecture de l'Histoire s'inscrit dans une volonté d'offrir une histoire à un peuple qui en a été injustement privé, et d'écrire cette histoire du point de vue de ce peuple auquel il appartient :

Il appartenait vraiment à l'un d'entre nous d'écrire l'histoire des siens ; et quand, nés d'hier, nous ne semblons avoir ni passé, ni état-civil, *il appartenait à l'un d'entre nous* [c'est nous qui soulignons] d'édifier un passé plus beau, en allant puiser aux sources mêmes de nos jours une plus belle expression humaine, dans le sacrifice et la probité.<sup>143</sup>

Pourtant, sa mention de « la mulâtresse solitude » s'inscrit elle aussi dans un cadre qui appelle la fiction. Son récit se mêle à des citations tirées de Lacour :

C'est à ce combat que des femmes descendirent dans les rangs, pour encourager les combattants, se mêlant aux tirailleurs, apprêtant leurs armes, réconfortant les blessés, transportant les morts, sous une pluie de balles.

"Dans les affaires les plus chaudes, il y en eut qui se trouvèrent "dans les lignes" - A Lacour

---

<sup>138</sup> Ce titre est mentionné sur la couverture de l'ouvrage historique qu'il propose au public.

<sup>139</sup> Ce dernier, rappelons-le, ayant été définitivement aboli en 1848.

<sup>140</sup> A. LACOUR, *Histoire de la Guadeloupe*, op. cit. p. v.

<sup>141</sup> LACOUR dira à ce propos : « j'aime la Guadeloupe, je l'aime comme un fils aime sa mère ». Voir *Id.* p. v.

<sup>142</sup> O. LARA, *La Guadeloupe dans l'histoire la Guadeloupe physique, économique, agricole, commerciale, financière, politique et sociale : de la découverte à nos jours (1492-1900)*, Paris, H. Libert : Nouvelle Librairie Universelle, 1922 p. 12-13.

<sup>143</sup> *Id.*

Elles servaient de liaison entre les troupes, portaient les ordres, sans souci de la mitraille.

"Ce n'était pas de leur faute si leurs pères, leurs fils, leurs maris et leurs amants ne se sentaient pas animés d'un courage surhumain. Lorsqu'un boulet sifflait sur leurs têtes, ou qu'une bombe venait à éclater près d'elles, se prenant par la main, chantant et vociférant, elles formaient des rondes infernales, interrompues par le cri de : "Vive la Mort !" - A Lacour.

Ces femmes furent sublimes.

Elles fanatisaient les hommes, décuplaient leur courage, montraient autant de bravoure qu'eux, et mouraient comme eux. [...]

L'une de ces femmes héroïques, la mulâtresse Solitude, allait être mère ; elle participa à tous les combats au poste de Dolé ; arrêtée ensuite et emprisonnée, elle fut suppliciée dès sa délivrance, le 29 novembre 1802.

On comprend qu'avec une telle exaltation, le combat du 12 mai dut être terrible<sup>144</sup>.

Mêlant à son récit des passages empruntés à l'historien qui le précède, Lara l'infléchit. Aux « rondes infernales » de Lacour, se substitue un « sublime » laudateur ; au « surhumain » (et donc non-humain) se substitue la « bravoure » et le « courage » guerrier.

La mention de ses sources par André Schwarz-Bart relève donc d'un souci d'exactitude : son récit repose sur des faits rapportés par d'autres, bien avant lui, qui se présentent comme des historiens. Néanmoins, il nous semble qu'elle comporte une double dimension : le personnage de la mulâtresse Solitude, dont l'existence semble attestée par une date, celle de son exécution, génère un discours fictionnalisé qui change en fonction de ceux qui prennent en charge le récit. Le récit supplée l'histoire et l'écrivain surpasse l'historien.

André Schwarz-Bart, indiquant ses sources, appuie certes l'inscription de son héroïne dans un réel rapporté par des historiens qui l'ont précédé. Il revendique de plus son inscription dans une tradition qui porte la figure de la mulâtresse Solitude au rang de légende, répondant ainsi à l'invitation de Lacour et de Lara, qui, chacun dans leur préface, exhortent leurs compatriotes et les générations qui suivront s'emparent du matériau qu'eux-même se chargent de transmettre.

L'ignorance des choses d'hier est une grande faiblesse. Elle fait toujours errer dans le jour présent. L'Histoire remplit pour nous le rôle du fil d'Ariane, en mettant en communication le passé avec le présent qui crée l'avenir, et nous renseigne et nous inspire.

---

<sup>144</sup> *Id.*

Mieux connaître, c'est donc pouvoir mieux agir, et c'est se faciliter mieux les efforts et les succès.

C'est pourquoi j'ai voulu ce livre, c'est pourquoi je souhaite qu'il soit lu, dans son simple enseignement, comme une œuvre anonyme, offerte aux uns, aux autres, à tous ceux qui savent et doivent savoir, - offerte à mes Compatriotes.

Paris, 6 avril 1921<sup>145</sup>

Lara s'attache donc à ce que son travail soit une passerelle entre les temps : « passé », « présent », « avenir », sont liés par les éléments historiques, mais aussi, dans une moindre mesure, par des personnages historiques, dont certains, secondaires, comme une « mulâtresse » inconnue répondant au nom de Solitude.

André Schwarz-Bart s'empare alors de la figure légendaire brièvement initiée par Lacour puis Lara, et en fait un roman, qui bénéficie d'une plus grande popularité que les ouvrages des historiens qui en font mention. Ceux-ci sont en effet réservés à un public réduit, d'une part car composé d'historiens uniquement, et d'autre part qui peut avoir accès à des ouvrages publiés en Guadeloupe. André Schwarz-Bart, lui, profite de sa renommée et de son ancrage dans les éditions du Seuil pour offrir une couverture médiatique unique au personnage guadeloupéen, et donner à appréhender la tragédie de l'esclavage par son biais.

Il propose donc une fiction dont il importe que chacun s'empare. La multiplicité des formes que prendra le personnage de la « mulâtresse » Solitude au fil du temps<sup>146</sup> atteste sans doute de la réussite de ce projet. Il y a une forme de porosité des fictions, qui se déploie dans le temps, à travers un même personnage ; elle se double d'une porosité générique, en se déclinant tant dans les formes romanesques, théâtrales ou encyclopédiques.

### ***De l'Histoire à la légende : mêler les codes paratextuels de l'ouvrage historique et du roman***

La mention du paratexte et la revendication des sources sur lesquelles s'appuie André Schwarz-Bart pour la rédaction de *La mulâtresse Solitude* invitent donc le lecteur à dépasser le point de vue purement historique. Un dialogue se noue donc entre la forme historique et la forme romanesque, entre le réel et la fiction, l'un invitant au dépassement de l'autre, et vice-

---

<sup>145</sup> *Id.*

<sup>146</sup> F. KAUFMANN, « Le projet judéo-noir d'André Schwarz-Bart : saga réversible », *op. cit.*

versa : de la tragédie à la légende, en passant par l'hagiographie, *La mulâtresse Solitude* oscille entre différentes formes de fiction.

Schwarz-Bart s'éloigne de l'Histoire dans *La mulâtresse Solitude*. Le personnage de Solitude se dote d'une biographie, s'inscrit dans une histoire familiale matérialisée par la construction de l'œuvre, et se présente comme le point à partir duquel se déploie la fiction.

Si le titre *La mulâtresse Solitude* invite à une focalisation essentiellement centrée sur son personnage éponyme, on peut cependant noter que le roman se construit en deux temps qui occupent une place quasi équivalente : une première partie est ainsi consacrée à Bayangumay, qui sera la mère de Solitude, et au monde qui est le sien, en pays diola, en Afrique. L'imagination de l'écrivain nous porte ainsi, avant de se consacrer à la vie de Solitude, au cœur des mythes et traditions africaines, et de la vie d'une petite fille qui grandit dans un collectif fort, marqué par des rituels :

À la naissance, Bayangumay portait une fraise, ou plutôt une mûre, sur la peau encore laiteuse de son ventre. Voyant cela, les Anciens dodelinèrent du chef, d'un air souriant et entendu. Et, tandis que les hommes couchaient le placenta en terre, pour y planter un arbre auquel s'attacherait sa destinée, les vieilles convinrent que l'enfant porterait le nom de Pongwé, feu sa grand-mère maternelle Pongwé dont elle était visiblement la réincarnation. Mais comme l'enfant avait des cils allongés et si fins qu'ils se couchaient sur la paupière, on lui attribua aussi cette fantaisie de Bayangumay qui signifie, en langue diola : Celle dont les cils sont transparents<sup>147</sup>.

Ainsi, la diégèse construit d'abord un cadre généalogique solide à celle qui n'apparaîtra qu'une trentaine de pages plus tard, Solitude : sa mère, mais aussi les ancêtres de sa mère, apparaissent d'abord comme des piliers sur lesquels reposent croyances et traditions. Les « Anciens » repèrent dans les traits physiques du bébé des marques qui l'attachent à une ascendance dont on ne peut douter ; les « hommes » exécutent un rituel ancestral, qui replace l'enfant et son histoire à venir dans un cycle naturel, celui de l'arbre ; les « vieilles » choisissent un nom, et placent, avec lui, l'enfant dans l'histoire du village, telle que la racontent les griots porteurs de mémoire. Le début du roman, comme la première partie « Bayangumay » de celui-ci, est donc marqué par une forme de circularité de la tradition, que viendront briser les marchands d'esclave en pillant, brûlant le village diola, et en déportant la jeune africaine Bayangumay vers la Guadeloupe. L'incipit est ainsi remarquable, en ce qu'il prend la formule typique des contes « Il était une fois, sur une planète étrange, une petite négresse nommée

---

<sup>147</sup> A. SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, 1996, *op. cit.* p. 12.

Bayangumay<sup>148</sup> ». Gyssels, dans une lecture glissantienne de cet incipit marqué par la formule consacrée du conte, remarque notamment :

Le début stéréotype du conte se justifie encore par une dernière raison. Pour mettre en scène la période la plus terrible qui soit, il faut une bonne part de rêve parce que l'idéologie dominante a tout fait pour effacer le souvenir des héros et dénaturer le sens de leurs actes (*Discours Antillais*, 135-136). [...] [Le conte] permet d'aller loin dans l'expression du merveilleux comme dans celle de l'horreur<sup>149</sup>.

La formule « il était une fois » serait donc une manière d'atténuer l'impact du récit qui va suivre sur le lecteur : le rêve qu'il convoque permet de s'extraire de l'horreur, particulièrement présente dès la deuxième partie (« Solitude ») du roman. Il nous semble néanmoins qu'une autre lecture est possible, et que, convoquant le conte au début du récit, André Schwarz-Bart rend de fait plus visible, plus violente la brisure que constitue non seulement le rapt des hommes du Sénégal, la traversée dans les cales des négriers, et la focalisation sur les horreurs de l'esclavage. Bayangumay est arrachée à la tranquillité procurée par les temps cycliques, par le giron de la communauté qui protège, dont les règles et les lois sont non seulement prévisibles, mais aussi anticipables et figées. Ainsi, les punitions appliquées à l'enfant Bayangumay qui fautent sont attendues et assumées, là où celles appliquées aux esclaves sont surprenantes dans leur exploration de la torture, et décidées sur la base subjective du bon vouloir des propriétaires d'esclave.

Le personnage de Solitude, fille de Bayangumay, fait aussi l'objet d'un traitement particulier : il est flottant, insaisissable, déraciné. Cette rupture est accentuée par un traitement narratif, et une série de descriptions qui peignent l'héroïne de la deuxième partie du roman comme étrangère à elle-même, subissant son destin, bien loin du héros des contes, ou de l'image de l'héroïne restée dans la conscience et l'imaginaire collectif. L'aspect antihéroïque du personnage, à rebours de celui de Lacour est notamment mis en relief par Odile Hamot :

Pour ce personnage romanesque, créé de toutes pièces à partir d'une petite phrase relevée dans un livre d'histoire, le romancier fait le choix, pour le moins déconcertant, d'un traitement négatif qui frappe d'indigence son personnage, le contraint à une sorte de délitement existentiel et ontologique ; le voue aux incertitudes d'une définition en creux : personnage du manque, de l'indigence et du défaut que cette Solitude schwarzbartienne, héroïne contrariée, héroïne malgré elle, agit par son destin plutôt qu'actrice de son existence. Un tel parti pris esthétique, déceptif, constitue sinon la négation de la

---

<sup>148</sup> *Id.* p. 11.

<sup>149</sup> K. GYSSELS, *Filles de solitude*, *op. cit.* p. 183.

possibilité même de l'héroïsme, ou en tout cas une invitation à le redéfinir, une forme d'héroïsme, en mode mineur [...] <sup>150</sup>.

Créer un portrait de femme, mais un portrait en négatif : voilà sans doute la condition à laquelle il semble possible de donner une mémoire collective à ceux qui n'en ont plus. La fiction prend visiblement alors le pas sur l'Histoire, pour pouvoir la dénoncer ; mais aussi, sans doute, pour montrer les biais subjectifs des historiens qui, en leur temps, occultèrent la voix des vaincus.

Car voilà ce qui surprend dans cette Solitude schwarz-bartienne : elle n'est pas érigée en modèle (ou contre-modèle) de résistance, comme chez Lara ou Lacour. Elle contredit les interprétations et les récits qui naissent du roman, la présentant comme une combattante farouche et puissante. Schwarz-Bart et sa plume la tirent hors de l'Histoire, en l'intégrant à un récit ; et pourtant ils la replacent au cœur cette Histoire dont elle n'est qu'une marionnette, soumise aux « vagues » et aux aléas du destin :

Son rapport au monde est de l'ordre de la remarque, de l'observation, contingente et dispersée, mais la conscience, qui unifie le donné discontinu, lui fait défaut, comme l'analyse ou la synthèse qui sont au fondement de la compréhension. Le geste qu'elle esquisse en de multiples occasions est, du reste, symptomatique de sa vaine tentative de saisir un réel qui lui échappe [...] Ces quelques exemples signalent non seulement la récurrence de la tentative de s'accrocher, mais d'autre part, la permanence de la métaphore marine, à travers l'image, récurrente, de la vague ou du courant. La vague est mouvement, impulsion de vie, « flot secourable », c'est elle qui fait se mouvoir Solitude. [...] Mais la vague est aussi danger de mort, risque d'engloutissement de tout l'être [...]. Corollaire de la métaphore marine, une donnée de poésie romanesque : le moteur du roman semble être le hasard ou encore le flux incontrôlable des événements extérieurs, mais non un projet déterminé qui donnerait forme à une intrigue <sup>151</sup>.

Ainsi Hamot voit dans le paratexte qui accompagne Solitude et notamment dans l'épigraphe de Lacour, une manière de dépasser l'Histoire pour la tirer vers une perspective proche de celle de la tragédie janséniste du XVII<sup>ème</sup> siècle :

Coupable et innocente, Solitude est ainsi construite comme un personnage tragique, en prise avec un destin qui la broie, dont elle ne sera jamais maîtresse et qui la conduira irrémédiablement à la mort. C'est bien le sens de ce que dit l'épigraphe. Négation de

---

<sup>150</sup> O. HAMOT, « Ombre de Solitude ou l'héroïsme en négatif dans La Mulâtresse Solitude d'André Schwarz-Bart », *Études caribéennes*, n° 3, Université des Antilles, 31 mars 2019 (en ligne ; consulté le 21 juillet 2020).

<sup>151</sup> *Id.*

toute liberté, elle affirme la fatalité du destin funeste réservé à l'héroïne dont le lecteur est invité à suivre le développement implacable et dès l'origine sans espoir.<sup>152</sup>

Le paratexte annonce en effet, selon elle, dès l'ouverture du roman, la fin de Solitude. Il invite le lecteur à penser le personnage comme pris dans les rets d'une fatalité à laquelle nul ne peut échapper.

Ainsi la tragédie est-elle aussi convoquée. André Schwarz-Bart avait lu ces pages qui lui avaient peut-être suggéré le sens profond de l'histoire qu'il entreprenait d'écrire et qu'il inscrivait résolument au cœur de l'histoire mais aussi au-delà de l'histoire, là où cette dernière rejoint la profondeur du drame universel et se redéfinit en tragédie<sup>153</sup>.

La mise en récit de l'histoire de Solitude est nourrie par l'imagination de l'écrivain, qui inscrit le personnage historique dans une fiction dont il détermine le cadre généalogique, spatial et temporel. Plus encore, dans une exploration de l'avant-texte schwarz-bartien, Catherine Rovera souligne deux choses qui nous semblent primordiales pour comprendre la manière dont André Schwarz-Bart construit le roman : la première, c'est l'antériorité génétique de la partie « africaine » du roman, qui rend centrale cette rupture entre deux temporalités et deux géographies, le Sénégal (et le pays diola) et la Guadeloupe. La seconde, c'est la manière dont André Schwarz-Bart se détache de Lacour, et s'extraie du regard d'un historien, pour se couler dans le point de vue de ce qui n'ont laissé, aux Antilles<sup>154</sup>, aucune trace écrite de leur passage : les esclaves. Elle note alors :

Si Schwarz-Bart a puisé chez Lacour un flot d'informations précieuses, l'ouvrage lui aurait plutôt servi de repoussoir en termes de technique narrative. S'appuyant sur le récit des Blancs ou de leurs descendants qui furent faits prisonniers par les alliés de Palerme avant d'être épargnés, la démarche de Lacour relève de la tradition orale, mais du point de vue des vainqueurs. [...] Mais toujours dans le but de conter l'histoire du point de vue des vaincus, le texte ira dans le sens d'une ellipse de la voix narrative historique ou historicisante. Cet effacement s'accompagne d'une bifurcation esthétique majeure : de roman-témoignage, le récit dérive vers un portrait de femme<sup>155</sup>.

Ce « portrait de femme », celui de Solitude, fille de Bayangumay, née en Guadeloupe à la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle, se déploie donc après la rupture dans le cycle que constitue la mise en

---

<sup>152</sup> voir O. HAMOT, « Anamorphoses de Solitude : de l'histoire à la tragédie sur La Mulâtresse Solitude d'André Schwarz-Bart », Lausanne, Suisse, 2022 (à paraître). Présentation réalisée lors des journées d'étude autour de l'œuvre du couple d'écrivains André et Simone Schwarz-Bart « Les univers des Schwarz-Bart, Sources et traces dans les textes et les avant-textes », 30 septembre et 1<sup>er</sup> octobre 2021.

<sup>153</sup> *Id.*

<sup>154</sup> Contrairement aux États-Unis, on ne retrouve pas aux Antilles de *slave narratives*.

<sup>155</sup> C. ROVERA, « « La femme Solitude de Guadeloupe » », *op. cit.* p. 15.

esclavage. André Schwarz-Bart figure cette rupture en décrivant le rejet de Bayangumay (rebaptisée Man Bobette sur la plantation), qui ne reconnaît pas en Solitude (alors Rosalie) sa propre fille : « D'un doigt inquiet Bayangumay suivait les contours du petit visage. Elle ne s'habituaît guère qu'à la bouche, à cause de la plénitude rassurante des lèvres, qui évoquaient l'Afrique<sup>156</sup> ». La tâche de naissance de la lignée de femmes de Bayangumay, marque du temps cyclique des diolas, n'est elle-même que « la tâche universelle des métis » sur Solitude. La construction du roman en deux parties renforce donc une vision du temps comme brisé par la rupture violente et radicale que représente la déportation des esclaves par les négriers. Ainsi,

[...] l'avant-texte permet de lever le voile sur certains événements tragiques et emblématiques dont le texte publié ne donne qu'une version tronquée : la parjade sur le négrier suivie de l'infanticide et, à l'autre bout de la chaîne, la captivité puis l'exécution de Solitude. Le choix de retrancher ces éléments explicatifs participe sans nul doute du parti pris esthétique de tirer le récit du côté de la légende et du rêve – ce qui représente un écart notable par rapport au dessein initial d'écrire un roman à valeur de « témoignage ». Et de fait, le texte, qui aurait facilement pu dévier du côté de la fresque historique – comme le laissaient présager les notes de lecture sur la Révolution haïtienne et la Révolution française dans les colonies – dérive dans les brouillons vers un portrait de femme intimiste et un récit de vie<sup>157</sup>.

Ainsi, « la tentation initiale de réaliser une fresque historique cède progressivement la place à un récit de vie mêlant hagiographie et légende, centré sur une héroïne d'une "infinie vulnérabilité"<sup>158</sup> ».

L'Histoire, donc, déclenche la fiction ; et quoi que le cadre spatio-temporel soit effectivement clairement indiqué, quoi que les événements historiques parsèment le récit, comme l'épisode de l'habitation Danglemont et de Delgrès, le traitement du personnage de Solitude tire le roman vers une volonté de dépasser l'Histoire. Elle rejoint plus aisément la mémoire collective, et vient combler l'absence de mémoire dont souffre la collectivité. Il s'agit donc de sortir de l'Histoire, mais pour y revenir par un autre biais, comme avec *Le dernier des Justes*. Et, preuve que cela fonctionne, il est possible de relever non seulement les centaines d'occurrences et mouvements de célébration de la mulâtresse Solitude comme un personnage

---

<sup>156</sup> A. SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, 1996, *op. cit.* p. 50.

<sup>157</sup> C. ROVERA, « « La femme Solitude de Guadeloupe » », *op. cit.*

<sup>158</sup> *Id.*



historique palpable, mais aussi, comme le remarque Albert James Arnold, l'occurrence étrange de la « pariade », qui semble un hapax historique de l'écrivain :

None of the historians I consulted, nor the medical doctor Frantz Tardo-Dino (1985), could find any evidence of historical systematization of this brutal act, which appears to have been an exceptional fact, but certainly not a norm. André Schwarz-Bart employed a term from the mating of birds, la pariade, which he capitalized to give the impression of a regularly scheduled procedure. [...] <sup>159</sup>.

Arnold retrouve une occurrence du procédé décrit par André Schwarz-Bart, « cette étrange coutume, la Pariade, qui avait lieu un mois avant l'arrivée au port, jetant soudain les matelots ivres sur les ventres noirs lavés à grandes giclées d'eau de mer <sup>160</sup> » dans un roman de 1948, *Starkenfirst* <sup>161</sup>. Le mot « pariade » est repris du texte d'André Schwarz-Bart, qui présente alors le récit tiré d'un roman comme une coutume... le faisant sans doute alors entrer dans l'Histoire, comme il le fait de la mulâtresse Solitude. Ainsi,

In the half-century since *La mulâtresse Solitude* was published, the systematic rape of female slaves at one or another point in the Middle Passage – Christiane Taubira (undated) places it prior to embarkation; Raphaël Tardon a month before arrival in port – has become a generally accepted originary myth. Maryse Condé told me casually that everyone in Guadeloupe knows it is true. Simone Schwarz-Bart made the same claim to a colleague who asked her on my behalf in 2016 (Arnold 2020, 39, 43) <sup>162</sup>.

La « pariade » serait donc un mythe expliquant la naissance des métisses, aujourd'hui pensé et accepté comme vérité historique, alimentant notamment les récits des écrivains contemporains. La fiction d'André Schwarz-Bart va donc construire l'Histoire, et doter les Antilles d'une mémoire collective, faisant, paradoxalement, entrer la fiction en lieu et place de l'Histoire.

---

<sup>159</sup> « Aucun des historiens que j'ai consultés, pas plus que le médecin Frantz Tardo-Dino (1985), n'a pu trouver la moindre trace de systématisation historique de cet acte brutal, qui semble avoir été un fait exceptionnel, mais certainement pas une norme. André Schwarz-Bart a employé un terme tiré de l'accouplement des oiseaux, la pariade, auquel il a ajouté une majuscule, pour donner l'impression d'une procédure régulière. » Traduit par nos soins depuis A. J. ARNOLD, « Raphaël Tardon, André Schwarz-Bart, Aimé Césaire and the obligations of (racial) memory », *Academia Letters*, 17 février 2021 (DOI : 10.20935/AL339 consulté le 25 avril 2021).

<sup>160</sup> A. SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, 1996, *op. cit.*, p.50.

<sup>161</sup> R. TARDON, *Starkenfirst*, Paris, France, Fasquelle, 1947.

<sup>162</sup> « Depuis un demi-siècle que *La mulâtresse Solitude* a été publiée, le viol systématique des femmes esclaves à l'un ou l'autre moment du passage du milieu - Christiane Taubira (sans date) le situe avant l'embarquement ; Raphaël Tardon un mois avant l'arrivée au port - est devenu un mythe originel généralement accepté. Maryse Condé m'a dit avec désinvolture que tout le monde en Guadeloupe sait qu'il est vrai. Simone Schwarz-Bart a fait la même déclaration à un collègue qui lui a posé la question en mon nom en 2016. » Traduit par nos soins depuis A. J. ARNOLD, « Raphaël Tardon, André Schwarz-Bart, Aimé Césaire and the obligations of (racial) memory », *op. cit.*

*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. Et c'est sur ce besoin absolu que la décision de publier La mulâtresse Solitude a été arrêtée. Le livre paraît en 1972, et c'est une rupture dans le déroulement prévu du cycle*<sup>163</sup>.

Il est alors intéressant de noter que *La mulâtresse Solitude* est aussi un roman charnière pour la naissance de l'auteurice Simone Schwarz-Bart : roman qu'elle ne peut écrire, dont elle ressent le « besoin », et qui s'inscrit comme une « rupture » dans la collaboration littéraire par laquelle existait le cycle antillais, entamé en 1967 avec *Un plat de porc aux bananes vertes*. Au fil des entretiens, elle souligne ainsi l'incapacité qu'elle avait à se saisir de sa propre histoire, la nécessité d'un regard tel que celui d'André Schwarz-Bart pour le faire, mais aussi l'importance de cette œuvre pour sa propre écriture et son travail d'écrivaine.

## Chapitre 5. La naissance de l'auteurice Simone Schwarz-Bart

Tout porte à croire que l'écrivaine Simone Schwarz-Bart commence à écrire bien avant *Un plat de porc aux bananes vertes* : nos échanges<sup>164</sup>, et avec eux les archives, dévoilent quelques nouvelles et de courts récits de sa plume<sup>165</sup> ; la correspondance d'André Schwarz-Bart avec les éditeurs du Seuil, fait, elle aussi, état de textes antérieurs au manuscrit du roman de 1967. Ce n'est néanmoins qu'à cette date, lors de la publication, qu'elle devient autrice, qu'elle prend consistance aux yeux d'un public, d'un lectorat, portée à la fois par la critique, mais aussi par André Schwarz-Bart et l'article qu'il consacre au projet dans *Le Figaro Littéraire*<sup>166</sup>. Dès lors, il est possible de remarquer une évolution nette dans la construction littéraire et médiatique de Simone Schwarz-Bart : elle apparaît avec *Un plat de porc aux bananes vertes* ; s'affirme avec *Pluie et vent sur Télumée Miracle* ; mais ce n'est qu'à partir de *Ti Jean L'horizon*, en 1979, qu'elle commence à atteindre une forme de reconnaissance, d'existence, détachée de celle d'André Schwarz-Bart. *Hommage à la femme noire*, collaboratif mais signé de son seul nom,

---

<sup>163</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *L'ancêtre en Solitude*, op. cit., p. 12.

<sup>164</sup> S. SCHWARZ-BART, « Avec André on ne ferme pas les yeux... », entretien avec F. MARGRAS, 12.12.18.

<sup>165</sup> « Fonds Schwarz-Bart », Archives de la Bibliothèque nationale de France.

<sup>166</sup> « Simone Schwarz-Bart se propose de publier, cette année, un roman hors de notre collaboration. Elle a également écrit, depuis ce fameux « aide-mémoire », un nombre très appréciable de nouvelles et de petits récits. » A. SCHWARZ-BART, « Dernier des Justes : André Schwarz-Bart s'explique sur huit ans de silence. "Pourquoi j'ai écrit La Mulâtresse Solitude" », op. cit. Nous y reviendrons.

apparaît, en ce sens, comme l'affirmation de son auctorialité et de son autonomie dans le champ littéraire.

La signature, complexe et riche, d'*Un plat de porc aux bananes vertes* révèle un rapport particulier à l'auctorialité : à quel moment se considère-t-on comme un auteur, et est-on appréhendé comme tel par un public donné ? Nous nous attacherons donc, en menant une sociogenèse de l'œuvre de Simone Schwarz-Bart, et en nous attardant sur la réception de son œuvre, à étudier comment se façonne l'autrice : elle est généralement perçue d'abord comme la femme d'André Schwarz-Bart, comme l'« antillaise » qui porte, aux yeux du public, une approche des problématiques historiques liées aux Antilles francophones, et incarne les écarts stylistiques du roman.

Les textes de Simone Schwarz-Bart sont également marqués par les traditions du conte et du récit créoles. Déjà, en lisant le volume que je présente aujourd'hui, on peut s'en rendre compte à certaines pages qui sont affectées d'un piaffement plus proche des vieilles danses noires des Antilles que la démarche, mesurée, de l'Occident.<sup>167</sup>

Bien qu'André Schwarz-Bart défende l'autonomie littéraire de Simone Schwarz-Bart, en soulignant ses apports au roman, pendant longtemps, l'autrice disparaît partiellement derrière l'auteur, et ce en dépit des efforts d'André Schwarz-Bart pour lui donner une légitimité : ce n'est que tard qu'elle cesse d'être « la femme du Goncourt », image qui lui coûte sans doute de n'être jamais sélectionnée comme lauréate de ce prestigieux prix. Des échanges se tissent entre les écrivains et leurs éditeurs : André Schwarz-Bart tient à ce que Simone Schwarz-Bart figure au rang des auteurs légitimes du champ littéraire français, et, quoi qu'il cesse pour sa part de publier, s'attache à ce que le talent de Simone Schwarz-Bart soit reconnu.

Dans un parcours chronologique des parutions de Simone Schwarz-Bart, nous nous attacherons donc à observer la manière dont se construit la posture littéraire de l'autrice, de la surprise que constitue sa cosignature d'*Un plat de porc aux bananes vertes*, au succès de *Ti Jean L'horizon* et *Ton beau capitaine*, en passant par le rejet que suscite, dans un premier temps, et dans une certaine frange de la population, *Pluie et vent sur Télumée Miracle* en Guadeloupe. Ce travail sera l'occasion d'observer la manière dont se différencient, à partir des années 1970, les champs littéraires antillais et hexagonaux : les romans schwarz-bartiens divisent, interrogent, et soulèvent d'intéressantes problématiques, souvent liées à celle de la signature (ou de la cosignature). Plus encore, il nous semble que la réception de ses œuvres influe, dans

---

<sup>167</sup> *Id.*

une certaine mesure, sur les choix poétiques et esthétiques de l'écrivaine. Ainsi, progressivement, Simone Schwarz-Bart travaille une nouvelle voie de création, dans une œuvre ancrée dans l'oralité. Le conte, source d'inspiration privilégiée, mais aussi plus tard, le théâtre, modèlent la création romanesque.

### 5.1. Un surprenant « plat de porc aux bananes vertes »

Lorsque paraît *Un plat de porc aux bananes vertes*, les lecteurs semblent surpris, sans être tout à fait conquis. D'une part André Schwarz-Bart ne se conforme pas à l'image qui avait été construite lors de la parution du *Dernier des Justes*, en ne rendant pas visible la part « juive » de son entreprise. D'autre part, il ne publie pas seul, ce qui crée une confusion de la part de son lectorat qui peine à imaginer une œuvre littéraire portée par deux entités : deux noms, dont l'un n'est connu de personne. Enfin, les thèmes choisis sont peu communs, et choquent les lecteurs : la vieillesse, la folie, la misère, l'enfermement. La réception de ces œuvres est pourtant capitale : plus que la parution d'un roman, *Un plat de porc aux bananes vertes* est l'occasion de révéler une nouvelle autrice, Simone Schwarz-Bart.

#### *Le juif phagocyté par l'antillaise*

La parution d'*Un plat de porc aux bananes vertes* en février 1967 fait l'objet de multiples critiques. *L'Arche* fait figurer sur sa couverture une photographie de Simone et d'André Schwarz-Bart et le titre « Le retour de Schwarz-Bart », annonçant l'importance de l'entretien mené par Michel Salomon du couple d'auteurs<sup>168</sup> qui figure entre ses pages. Au soulagement de voir que l'écrivain, malgré son long silence, s'est de nouveau prêté au jeu de l'écriture, succèdent de nombreuses interrogations.

La rentrée littéraire d'André Schwarz-Bart est en soi un événement d'importance. Les conditions dans lesquelles s'effectue ce retour de l'auteur du « Dernier des Justes » sont assez surprenantes pour que nous nous en expliquions longuement avec lui dans ce numéro<sup>169</sup>.

---

<sup>168</sup> A. SCHWARZ-BART et S. SCHWARZ-BART, « Quand le dernier des Justes rencontre la mulâtresse Solitude, un entretien avec André et Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*.

<sup>169</sup> M. SALOMON, « L'état d'apesanteur, éditorial », *L'Arche*, n° 120, février 1967.

L'intérêt de la revue, qui, depuis sa création en 1957, déploie une grande partie de sa réflexion sur les différentes facettes du judaïsme, dans ses environnements politiques et culturels, est rendu manifeste par ce choix de faire paraître l'entretien de Salomon au moment même de la parution du roman : il révèle une proximité de l'actualité littéraire d'André Schwarz-Bart. On peut aussi relever à cet égard la remarque sur laquelle s'ouvre l'entretien :

Vous voilà de retour sur la scène littéraire après sept ans d'absence qui ont soulevé toutes sortes d'hypothèses et d'inquiétudes parmi vos amis<sup>170</sup>.

L'inquiétude est celle des lecteurs ; André Schwarz-Bart, celui qui avait défrayé la chronique avec *Le dernier des Justes*, le « prophète poète<sup>171</sup> » ne pouvait cesser de publier. En effet, l'auteur porte depuis 1959, en l'incarnant, une réflexion sur l'être juif dans la France de l'après-guerre, qui parle à son lectorat. Les éditeurs, eux aussi, espèrent la fulgurance d'un nouveau succès de la part de l'écrivain. L'aveu de surprise de Salomon sur lequel s'ouvre le numéro et son éditorial, intitulé « L'état d'apesanteur », nous apparaît comme un signe de l'interrogation métaphorique qui accompagne la lecture du roman. Il prend la décision de considérer la démarche qui est celle d'*Un plat de porc aux bananes vertes* comme une interrogation sur l'identité juive :

Mais voici que l'homme qui personnifie le mieux, de la façon la plus spectaculaire, la plus publique « der ewige Jude », le juif tel qu'en lui-même..., voici qu'André Schwarz-Bart voit se poser un problème d'identité, sinon pour lui, du moins pour ses enfants [...] Pour d'innombrables jeunes Juifs, l'expérience d'André Schwarz-Bart, si elle n'a pas, cela va de soi, vertu d'exemple, illustre leurs propres difficultés dans le monde d'aujourd'hui<sup>172</sup>.

Plus encore, on remarque une certaine tendance à l'essentialisation d'André Schwarz-Bart, reflet de celle qu'il endosse lors de la parution du *Dernier des Justes* : juif, il ne peut tirer la veine « antillaise » d'*Un plat de porc aux bananes vertes* que de l'apport de son épouse :

Vous allez faire paraître un nouvel ouvrage, signé de votre femme et vous, sur un thème somme toute différent de celui qui a été traité dans *Le Dernier des Justes*. [...] Votre nouveau roman [...] porte sur la condition noire. Entre temps, vous avez rencontré et épousé Simone Schwarz-Bart, qui est Antillaise. Le hasard, la rencontre de votre femme vous ont fait pénétrer dans un univers que vous ignoriez. Ce que vous exprimez dans votre nouveau livre est donc, comme dans le précédent, une expérience vécue, intime, ou, en tout cas, devenue vôtre par ce mariage. On s'attendait néanmoins à ce que vous

---

<sup>170</sup> A. SCHWARZ-BART et S. SCHWARZ-BART, « Quand le dernier des Justes rencontre la mulâtresse Solitude, un entretien avec André et Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*

<sup>171</sup> A. MANDEL, *L'Arche* n°32-33, août-septembre 1959.

<sup>172</sup> M. SALOMON, « L'état d'apesanteur, éditorial », *op. cit.*

persistiez à écrire sur des thèmes d'inspiration juive. N'allez-vous pas désarçonner vos lecteurs ?<sup>173</sup>

Cette série de remarques conforte notre vision d'un lectorat attaché à l'image monolithique d'un auteur : si celui-ci est juif, il ne peut avoir, avant de rencontrer son épouse, de rapport « non superficiels avec des Antillais<sup>174</sup> ». C'est un point sur lequel André Schwarz-Bart insiste dans cet entretien, mais aussi dans son article pour *Le Figaro littéraire*, là encore lors de la parution du roman :

L'idée initiale de ce travail m'est venue en 1955, à une certaine heure, à une certaine minute de mon existence ; et même à un instant précis dont je me souviens très exactement.

En fait, depuis longtemps déjà je connaissais et fréquentais les milieux antillais de Paris<sup>175</sup>.

Cette précision est importante. Il s'agit pour André Schwarz-Bart de revendiquer sa légitimité à parler du monde antillais auquel il n'appartient pas uniquement par alliance, mais auquel il porte un intérêt personnel très fort. Simone Schwarz-Bart, elle aussi, soulignera cet aspect à de nombreuses reprises, et le récit de leur rencontre s'accompagne toujours de cette précision (dont nous avons par ailleurs souligné, plus haut, l'importance dans la construction d'une posture commune aux deux écrivains) :

Jamais je ne me serais attendue à rencontrer quelqu'un qui soit aussi éloigné de mon histoire, et, en même temps, qui l'incarnait en fait à sa façon. Et voilà que cette personne, qui est de peau blanche, m'adresse la parole en créole... en créole guadeloupéen ! et me fait savoir, en créole guadeloupéen : *ou pa ni on moun martinik' ni on moun guyan'... an ka vwé ké ou sé on moun gwadloup*<sup>176</sup>. Il me disait qu'il savait que je venais de Guadeloupe. Ça, ça m'a mise en confiance immédiatement : je me suis dit « tiens, il existe en France, en territoire français hexagonal, quelqu'un qui sait que la Guadeloupe existe [...] et en plus il parlait créole<sup>177</sup> ».

Insister sur le fait qu'André Schwarz-Bart parle créole avant de rencontrer Simone Schwarz-Bart, c'est montrer qu'il est effectivement largement intégré à la communauté antillaise

---

<sup>173</sup> A. SCHWARZ-BART et S. SCHWARZ-BART, « Quand le dernier des Justes rencontre la mulâtresse Solitude, un entretien avec André et Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*

<sup>174</sup> *Id.*

<sup>175</sup> A. SCHWARZ-BART, « Dernier des Justes : André Schwarz-Bart s'explique sur huit ans de silence. "Pourquoi j'ai écrit La Mulâtresse Solitude" », *op. cit.*

<sup>176</sup> « Vous, vous ne venez pas de Martinique, ni de Guyane... vous, je le vois, vous venez de Guadeloupe ! », traduction personnelle.

<sup>177</sup> « Ensemble depuis la sortie d'Égypte », *op. cit.*

parisienne, dont il maîtrise la langue, mais aussi les codes : il est capable de distinguer ceux qui viennent de Guadeloupe de ceux qui viennent de Guyane ou de Martinique, preuve d'une acuité d'observateur et d'une fréquentation assidue des milieux où se retrouvent des représentants de chacune des communautés antillaises de l'époque.

S.S.B. : Je ne pensais pas du tout qu'un jour j'aurais écrit. J'ai épousé un écrivain qui avait commencé un cycle antillais indépendamment de moi. J'insiste là-dessus. Je n'ai absolument pas amené mon mari à la littérature antillaise. Après *Le Dernier des Justes*, il avait dans l'idée de faire un cycle antillais<sup>178</sup>.

Cet aspect est sans cesse précisé, accentué, dans les entretiens accordés par les auteurs : signe, ici, d'une volonté d'aller contre l'image monolithique de l'auteur juif incapable d'aborder le « monde noir ». Simone Schwarz-Bart s'efface et minimise son apport dans *Un plat de porc aux bananes vertes*.

Aux Antilles, le roman est aussi, dans un premier temps, présenté comme l'œuvre d'André Schwarz-Bart ; la collaboration de Simone Schwarz-Bart semble, quant à elle, minorée. Dans la période mouvementée qui suit immédiatement les troubles politiques de la fin des années 1960 dans les Antilles françaises, et notamment les massacres de mai 1967<sup>179</sup>, peu de romans trouvent un écho au sein de la société antillaise. Toutefois, en dépit de ce contexte, on retrouve, dans la presse guadeloupéenne, dès la parution d'*Un plat de porc aux bananes vertes* au Seuil en 1967, quelques mentions et critiques qui montrent un intérêt pour les romans schwarzbartiens<sup>180</sup>. Nous avons fait le choix de travailler sur un corpus de périodiques conservés aux Archives départementales de la Guadeloupe<sup>181</sup>. Il s'agissait d'étudier l'accueil réservé en Guadeloupe aux œuvres d'André et Simone Schwarz-Bart, par des critiques et journalistes, spécialistes ou néophytes du monde littéraire. C'est ce que démontre une étude exhaustive des journaux et revues imprimées ou diffusées en Guadeloupe, disponibles aux archives

---

<sup>178</sup> A. SCHWARZ-BART et S. SCHWARZ-BART, « Sur les pas de Fanotte (interview) », *op. cit.*, p. 14.

<sup>179</sup> Rapport Stora, remis le 21 novembre 2016 à la ministre des Outremer E. BAREIGTS et élaboré par la commission présidée par Benjamin STORA, composée des historiens Michelle ZANCARINI-FOURNEL, Jacques DUMONT, Serge MAM-LAM-FOUCK, Louis-Georges PLACIDE, Laurent JALABERT et Sylvain MARY. Consultable à l'adresse <https://fr.calameo.com/read/000886379720261dabe09>.

<sup>180</sup> On retrouve des notes de lecture dans les journaux suivants imprimés en Guadeloupe : *Clartés*, 3 mars 1967 ; *Les Alizés*, n°4 avril mai 1967 ; *Madras*, mai-juin 1967.

<sup>181</sup> De ce corpus ont été écartés les divers annuaires et bulletins, les documents administratifs ou les revues scientifiques portant sur des études précises de la faune et la flore des Antilles, comme « Fruits Guadeloupéens et informations bananières » ou « Fondation pour la recherche au Surinam et aux Antilles néerlandaises ».

départementales de Gourbeyre, Guadeloupe, qui abordent, en 1967, le deuxième roman d'André Schwarz-Bart.

La première occurrence d'une réception médiatique d'*Un plat de porc aux bananes vertes* est notable dans *Clartés*, journal qui se décrit comme le « journal catholique de la Guadeloupe », fondé en 1945, imprimé en Guadeloupe.

Sept ans après *Le Dernier des Justes*, André Schwarz-Bart publie avec sa femme Simone (une antillaise), ce roman qui est le premier d'une série qui a pour titre général « La Mulâtresse Solitude ». C'est l'union de deux thèmes : la vieillesse triste et la négritude qui ne peut encore se remettre des blessures de l'esclavage.

Il y a quelques outrances, une dureté érigée un peu à la dignité de principe littéraire, mais on entend à travers toute cette lecture la longue plainte d'un monde douloureux, le monde noir, qui dans ce roman prendra mieux conscience de sa souffrance collective. Un voile est soulevé sur le « mystère de l'âme noire » que l'occident commence à peine à découvrir vraiment.

Vous vous en doutez déjà, ce n'est pas un livre de tout repos. De plus, le chrétien sera souvent irrité par une certaine façon d'évoquer le christianisme, et le blanc surtout s'il est chrétien sera parfois choqué par une manière de parler du problème des races.

Mais naturellement comme l'a dit un critique : « il ne fallait pas s'attendre à ce qu'un écrivain juif, témoin de l'antisémitisme hitlérien, nous dise des choses tendres »<sup>182</sup>.

Si le début de la recension cite le nom de Simone Schwarz-Bart, en rappelant son lien marital avec André Schwarz-Bart, la fin réduit le roman au travail de l'« écrivain juif, témoin de l'antisémitisme hitlérien ». Tout porte à croire que le journaliste peine à concevoir la dualité de l'écriture, traitant la présence de Simone Schwarz-Bart comme une pièce mineure ajoutée à la signature, qui ne s'explique que par la présence de certains sujets traités. On peut alors comprendre la précision « une antillaise », apposée à Simone Schwarz-Bart comme une manière de réduire la surprise du lecteur qui pourrait être étonné de voir un auteur juif écrire sur « les blessures de l'esclavage ». Cela serait alors la preuve de l'existence d'un lectorat qui peinerait à envisager la possibilité d'une écriture conjointe.

On retrouve, quelques mois plus tard, une lecture du roman dans la revue *Les Alizés*<sup>183</sup> :

Il y a de beaux paysages dans ce livre, mais pour parvenir jusqu'à eux, j'avoue avoir dû bien souvent « m'accrocher ». Nous avons là l'ouvrage de toute une série qui doit

---

<sup>182</sup> G. LEMERDY, « Revue Culturelle », *Clartés*, 3 mars 1967, p. 4.

<sup>183</sup> Revue de la fédération antillo-guyanaise des étudiants catholiques ; Informations sur la vie quotidienne et religieuse ; D'abord organe d'expression du milieu catholique étudiant la revue s'est adaptée aux conditions nouvelles créées par l'arrivée massive des travailleurs. Elle se veut aujourd'hui pour tous un organe de formation et d'informations sur les réalités antillaises dans une perspective chrétienne.



paraître sous le titre « La Mulâtresse Solitude » et qui est écrit par André Schwarz-Bart en collaboration avec sa femme Simone, une Guadeloupéenne. [...] Le livre est beau, savoureux quand Mariotte revit sa jeunesse à Saint-Pierre ; Moman Hortensia, Man Louise sont des personnages bien de chez nous, campés avec tant de vérité et d'amour. Mais par ailleurs, pourquoi ces descriptions insupportables de vieillards, de défilés de pots de chambre qui nous donnent la nausée, et qui n'ont aucun effet littéraire.

Je ne sais pas si les auteurs ont voulu montrer justement qu'un noir en pays blanc est comme enfermé dans un asile plein de crasse et d'ennui.

De toute façon ce livre n'est que le premier de la série qui paraît et il faut attendre la suite pour se faire une idée du but poursuivi par l'auteur et sa femme<sup>184</sup>.

On note ici immédiatement le choc de lecture produit par ce roman (« mais pourquoi ces descriptions insupportables de vieillards, de défilés de pots de chambre qui nous donnent la nausée »), qui ne répond pas aux attentes esthétiques de Bienville ; le critique apprécie néanmoins que les Antilles soient représentées. Il approuve et valide ainsi les « personnages bien de chez nous, campés avec tant de vérité et d'amour ». L'approche de la collaboration offre ainsi une place importante à Simone Schwarz-Bart. En effet, si on retrouve la nécessité de préciser que l'écrivaine est « Guadeloupéenne », et qu'il est question de « l'auteur et sa femme », reléguant Simone Schwarz-Bart à un rang secondaire dans la collaboration, il semble cependant que la dualité de l'écriture est plus finement perçue. La référence au milieu juif est évacuée ; l'insistance se joue sur l'antillanité de l'autrice : elle occupe une place signifiante dans la construction du roman, même si elle semble se cantonner aux marques relevées par le critique. Cette place sera aussi soulignée par la revue *Madras*, dirigée, écrite et publiée par des femmes, qui ne définit pas Simone Schwarz-Bart à la lumière d'André Schwarz-Bart et fait le choix de reporter le prénom des auteurs du roman comme il apparaît dans la signature du roman, celui de Simone, par convention, en premier :

Excellent roman de Simone et André Schwarz-Bart dont le dualisme du patois créole et de la langue française donne une note si expressive de vérité antillaise !

Une vieille négresse transplantée en France, finit ses jours dans un asile de vieux... Elle écrit ses cahiers, ses impressions. Ses souvenirs la hantent, songes du retour au pays natal. Au sein de ce milieu qui lui est si cruellement étranger, rendu encore plus glacial en cette saison d'hiver par les jours froids de l'hiver de sa vie, notre héroïne, « la quelconque » recherche en vain sa personnalité antillaise. Sa démarche est longue, pénible... Elle voudrait goûter à un plat de porc aux bananes vertes... ses pas la

---

<sup>184</sup> C. BIENVILLE, « Section Littérature : Un plat de porc aux bananes vertes », *Les Alizés*, n° 4, mai 1967

conduisent aux portes d'un petit restaurant, tenu par une antillaise à Paris : Rosina Soleil... Mais elle n'en franchira pas le seuil...<sup>185</sup>

Ce passage est suivi par un extrait de la dernière page du roman, celle où Mariotte croise une jeune fille noire sur la place de l'Odéon, qu'elle imagine être sa « propre jeunesse, murée de solitude et d'orgueil<sup>186</sup> ». Deux apparitions, un « petit jeune homme<sup>187</sup> » blanc, et une « jeune fille très noire<sup>188</sup> » s'approchent de Mariotte et s'en détournent : le jeune homme lui demande comment elle va ; la jeune femme est un miroir tourné vers le passé. L'article de *Madras* propose une nouvelle mise en scène, guidée par une vision féministe, et construit une image conjointe des deux écrivains qui se mêlent au récit.

À quelques exceptions près, la réception tend donc à gommer Simone Schwarz-Bart au profit d'André Schwarz-Bart, ou à la réduire à son origine géographique : la cosignature n'apparaît pas comme le signe d'une véritable collaboration littéraire. La « femme de » aurait pu certes influencer, légèrement, corriger, aider... mais pas écrire. Simone Schwarz-Bart elle-même minimise son apport, écrasée sans doute par l'image de l'auteur auquel elle s'associe. Cependant, nous le verrons, elle occupe une part capitale dans le travail. Elle précisera d'ailleurs, bien plus tard :

Ce qui est certain, c'est que je n'ai pas la sensation que c'est avec le *Un plat de porc aux bananes vertes* [que j'ai commencé à écrire] : l'intrigue n'était pas de moi, les chapitres non plus, ni quoi que ce soit. C'est pour cela que je ne voyais pas la raison de signer cet ouvrage... [...] J'ai contribué, mais je trouve que c'est si peu. J'ai apporté aussi. Mais j'avais la sensation que l'héroïne n'était pas devenue la mienne. Ce n'était pas mon héroïne. Et pourtant, et pourtant. Je ne savais pas ça quel point c'était aussi la mienne. Quand je l'ai écrit, quand nous l'avons écrit tous les deux, il y avait quelque chose en moi qui se distanciat de l'attitude, de la folie de Mariotte ; et puis à mesure que le travail avançait, elle m'a complètement envahie, obsédée, et j'ai bien compris que c'était un maillon essentiel de mon histoire qui me revenait par le biais de ce personnage<sup>189</sup>.

---

<sup>185</sup> Anon., « ART-FOLKLORE-MUSIQUE / Un Plat de Porc aux Bananes Vertes », *Madras, journal de l'Union des femmes guadeloupéennes* n°48-49, juin 1967, p. 4

<sup>186</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Un plat de porc aux bananes vertes*, *op. cit.*, p. 244-245.

<sup>187</sup> *Id.* p. 244-245.

<sup>188</sup> *Id.* p. 244-245.

<sup>189</sup> S. SCHWARZ-BART, « Avec André on ne ferme pas les yeux. Il faut les ouvrir, grands, sur ces failles de l'homme. », entretien avec F. MARGRAS (en annexe de ce travail), 12.12.18.

L'emploi du « nous » est éloquent, et illustre ce qui se joue dans la création. De plus, Mariotte est le lien, le personnage par lequel se mêlent les deux écrivains, aussi solidement que se nouent le « petit jeune homme » blanc et la jeune femme noire qui croisent le chemin de Mariotte à la toute fin d'*Un plat de porc aux bananes vertes*.

### *L'antillaise oubliée derrière le juif*

Pour faire face à une démarche d'invisibilisation, sans doute inconsciente mais tout de même générée par le monde journalistique parisien, qui tente de gommer la part active de Simone Schwarz-Bart, André Schwarz-Bart s'applique à lui donner une légitimité littéraire. Il s'emploie, dès 1967, à raconter la naissance de l'écrivaine avant même la collaboration littéraire qui fut la leur dans la genèse d'*Un plat de porc aux bananes vertes*.

Il y a, en effet, inadéquation entre le propos de l'écrivain et le travail d'interprétation journalistique quant à l'auctorialité du roman. Cette tension nous semble particulièrement visible dans la présentation de l'un des épitextes documentaires les plus médiatisés d'André Schwarz-Bart, mentionné plus haut. Ce dernier accompagne la parution d'*Un plat de porc aux bananes vertes* paru le 26 janvier 1967 dans le numéro 26 du *Figaro Littéraire*<sup>190</sup>. Il est publié en 1968 aux éditions du Seuil sous la forme d'un petit fascicule de 32 pages<sup>191</sup>, et éclaire la genèse et le projet de cycle romanesque que doit constituer l'ensemble des sept romans de « La Mulâtresse Solitude » dont fait partie *Un plat de porc aux bananes vertes*.

Dans cet article, André Schwarz-Bart s'emploie à rappeler la part prise par son épouse dans l'élaboration du roman, comme il le fera par ailleurs plus de dix ans plus tard dans un entretien accordé à Éliane et Roger Toumson :

A.S.B. : J'ai rencontré beaucoup de difficultés, pas tant au niveau de la documentation, mais je ressentais que je restais extérieur et que je risquais de tomber dans l'exotisme, c'est-à-dire dans une forme d'écriture qui envisage une réalité humaine de loin, dans ce qu'elle a de pittoresque, de curieux ; or je voulais la vérité, l'authenticité du langage. Il fallait trouver le langage intérieur. Connaître le créole, en métropole, ce n'est pas la même chose. Simone connaît le créole comme une langue totale, une expression

---

<sup>190</sup> A. SCHWARZ-BART, « Dernier des Justes : André Schwarz-Bart s'explique sur huit ans de silence. "Pourquoi j'ai écrit La Mulâtresse Solitude" », *op. cit.*

<sup>191</sup> A. SCHWARZ-BART et S. SCHWARZ-BART, *Histoire d'un livre, « la Mulâtresse Solitude »*, *op. cit.*, non diffusé.

véritable. Un jour j'étais en Europe, et j'ai écrit à Simone pour la prier de me rapporter la conversation d'enfants entendue lors d'une réunion électorale au Moule.

S.S.B. : C'étaient des enfants qui s'envoyaient, comme on dit, des « mépris ».

A.S.B. : Simone m'a envoyé un texte complet qui représentait plus que le rapport de la chose.

S.S.B. André me soutenait que ce texte avait une valeur en lui-même, vivait en lui-même<sup>192</sup>.

L'équilibre de cet enchaînement de répliques, de Simone Schwarz-Bart puis d'André Schwarz-Bart, est révélateur d'une entente dont faisait déjà état l'article d'André Schwarz-Bart en 1967. Certes, on peut alors lire dans l'article du *Figaro Littéraire* la construction d'un discours d'auteur, d'une fiction, qui sera reprise à l'identique par l'un ou l'autre des auteurs, quel que soit l'interlocuteur, au fil du temps. Ainsi, en 1967 :

Ce n'est pas à dix reprises, ni à cent que j'avais abandonné ce travail : mais cette fois-ci était la bonne ; j'avais rencontré ma *minute de vérité* ; il fallait renoncer, définitivement. [...]

Un jour – et pourquoi ne pas dire un beau jour ? - je reçus un texte où j'eus du mal à reconnaître la brève relation que j'avais demandé à ma femme. Non seulement elle avait trouvé un équivalent soyeux, translucide, à chacune des tournures et expressions de la langue créole, mais encore, sans le savoir, son imagination avait interprété, transformé, ajouté tous ces petits détails *auxquels on reconnaît un écrivain*. Je fus bouleversé. J'avais dans mes mains la substance même qui m'était interdite<sup>193</sup>.

*Un plat de porc aux bananes vertes* est ici présenté comme un prétexte à l'apparition, à la révélation des talents littéraire de Simone Schwarz-Bart, par le biais d'un court récit dialogué rédigé en réponse à une lettre. Le passage donne à voir la transformation progressive, aux yeux d'André Schwarz-Bart, de « [s]a femme » en « écrivain » : travail stylistique de la langue, invocation de l'imaginaire. L'auteur insiste et souligne un talent littéraire dont il assure ne pas soupçonner l'existence à l'origine. On peut penser qu'André Schwarz-Bart s'emploie ici à construire le personnage d'auteur, la future « posture » de Simone Schwarz-Bart : l'écrivaine a fait une première année de licence en lettres (sa propédeutique) à l'Université de Dakar. L'étonnement d'André Schwarz-Bart peut aussi être sincère : tout étudiant en lettres n'est pas nécessairement écrivain, et lui-même a pu faire la douloureuse expérience de la déception de

---

<sup>192</sup> A. SCHWARZ-BART et S. SCHWARZ-BART, « Sur les pas de Fanotte (interview) », *op. cit.* p. 14-15.

<sup>193</sup> A. SCHWARZ-BART, « Dernier des Justes : André Schwarz-Bart s'explique sur huit ans de silence. "Pourquoi j'ai écrit La Mulâtresse Solitude" », *op. cit.*

ses quelques mois d'étude de la littérature à la Sorbonne<sup>194</sup>. Il développe ces remarques dans une sous-partie de son écrit, « Simone, écrivain créole », décrivant soigneusement les habitudes de l'écrivaine, son passé, ses projets littéraires. Il s'en fait le garant, précisant que « déjà, en lisant le volume [qu'il] présente aujourd'hui, on peut s'en rendre compte à certaines pages qui sont affectées d'un piaffement plus proche des vieilles danses noires des Antilles que de la démarche, mesurée, de l'Occident<sup>195</sup>. »

Wells, dans une analyse poussée de cet article, s'interroge sur la co-écriture du roman par André et Simone Schwarz-Bart, et sur les rapports qui s'instaurent entre l'auteur déjà accepté et reconnu dans le champ littéraire et celle qui en est à ses débuts. Elle avance que l'appareil paratextuel qui accompagne l'article d'André Schwarz-Bart occulte de fait la part active de Simone Schwarz-Bart dans la conception du roman. On peut alors y voir la place occupée par chacun des auteurs aux yeux du lecteur.

À l'époque où les lecteurs et lectrices du *Figaro Littéraire* lisent cet article, les deux époux occupent deux positions inégales. Entre la femme (guadeloupéenne, noire, créole) et l'homme (européen, blanc et juif), évidentes sont les différences culturelles, sexuelles, religieuses et raciales. De plus, contrairement à Simone, qui publie ici pour la première fois, André s'est déjà forgé une identité discursive lors de la publication en 1958 de son premier roman *Le Dernier des Justes*, qui a obtenu le prestigieux prix Goncourt tout en suscitant un débat animé centré principalement sur la question de la représentation du peuple juif pendant l'holocauste<sup>196</sup>.

De la situation discursive au message, l'intégralité de l'article souligne, selon elle, cette relation inégale qui est présentée entre l'homme et la femme : la rédaction du *Figaro Littéraire* place André Schwarz-Bart comme dominant largement sur tous les plans. Wells dénonce une présentation, à la fois titulaire et picturale, qui « trahit une stratégie de séduction en attirant l'attention sur l'énigmatique André Schwarz-Bart », « réaffirme la paternité masculine du roman », et « [suggère] la nature paternaliste de ce roman » ; elle ajoute que cette présentation pousse le lecteur à conclure que « spatialement et paratextuellement, la contribution de Simone Schwarz-Bart se réduit à une des étapes dans l'histoire du livre et de son mari juif<sup>197</sup> ».

---

<sup>194</sup> Il s'inscrit à la Sorbonne en 1948, mais cesse d'assister aux cours au bout d'une quinzaine de jours. Il y revient néanmoins, un an durant, en 1950-1951. Voir F. KAUFMANN, « *Le dernier des Justes d'André Schwarz-Bart, Genèse, structure, signification* », *op. cit.*

<sup>195</sup> A. SCHWARZ-BART, « Dernier des Justes : André Schwarz-Bart s'explique sur huit ans de silence. "Pourquoi j'ai écrit *La Mulâtresse Solitude*" », *op. cit.*

<sup>196</sup> C. WELLS, « La poétique de la relation conjugale », *op. cit.*, p. 102.

<sup>197</sup> *Id.* p. 114-116.

L'étude du travail médiatique et journalistique, nous semble d'autant plus capitale à mener qu'elle conditionne la lecture du couple et de la collaboration littéraire. En mettant l'accent sur l'un ou l'autre des écrivains, elle démontre, selon nous, la difficulté à concevoir un roman rédigé par deux personnes. Comme Wells, nous considérons que :

Les lectrices et les lecteurs du *Figaro Littéraire* seront affectés par la totalité de l'article, c'est-à-dire par l'interaction entre paratexte et texte. Même si le roman n'a pas suscité l'intérêt prévu par le magazine en 1967, il a fait l'objet depuis les années quatre-vingt de plusieurs analyses dans deux domaines de recherche distincts : les études juives et les études antillaises. Cet épitexte aura l'effet de diviser la critique en trois groupes qui se caractérisent par la marginalisation de Simone, la mise à l'écart d'André ainsi que l'assimilation des deux auteurs<sup>198</sup>.

La réception journalistique est ici le reflet d'un mode de pensée généralisé, qui privilégie, plus ou moins subtilement, dans une collaboration littéraire, l'un ou l'autre des écrivains. Cependant, si le journalisme littéraire parisien accorde une place prépondérante à André Schwarz-Bart, c'est surtout, selon nous, pour jouer sur sa popularité : le nom de l'auteur est un argument de vente. Certes, Simone Schwarz-Bart disparaît au profit d'André Schwarz-Bart ; mais c'est moins dans le cadre d'une époque et d'un milieu qui donne une place minorée aux femmes (et qui plus est aux femmes noires) que dans celui d'une « [réactivation de] la logique impérialiste qui glorifie l'héroïsme du sujet actif tout en réduisant au silence la résistance de l'objet passif<sup>199</sup> ». De fait, une dizaine d'années plus tard, la tendance se renverse, et le milieu littéraire antillais en Guadeloupe tend à glorifier la fille de l'institutrice guadeloupéenne<sup>200</sup>, et efface André Schwarz-Bart : la première de couverture du deuxième numéro de *Textes Études et documents* dans lequel figure l'entretien de « Simone et d'André Schwarz-Bart : Sur les pas de Fanotte (interview) », s'intéresse davantage à l'ouvrage de Simone Schwarz-Bart qu'à celui d'André Schwarz-Bart :

PLUIE et VENT sur TELUMEE

MIRACLE

de

---

<sup>198</sup> *Id.* p. 116.

<sup>199</sup> *Id.* p. 102.

<sup>200</sup> Voire, en 2019, à effacer l'écrivain André Schwarz-Bart : lors du cycle « Autour et avec Simone Schwarz-Bart », ne sera mis en avant que le travail de l'écrivaine.

On peut, de plus, remarquer que si l'écrivain prend la parole, lors de l'entretien mené par Eliane et Roger Toumson, c'est dans un mode mineur : il approuve les remarques des universitaires, soutient, défend ou complète les propos de Simone Schwarz-Bart. Les questions s'adressent, elles, uniquement à l'écrivaine, et reviennent constamment à son roman de 1972, *Pluie et vent sur Têlumée Miracle*, même lorsqu'*Un plat de porc aux bananes vertes* est évoqué.

De plus, cette présentation du texte schwarz-bartien par la rédaction du *Figaro Littéraire* est sans doute le fait d'un masculinisme ancré dans la société des années 1960-1970. Simone Schwarz-Bart en souffrira lors de tous les entretiens parisiens auxquels il lui incombera de répondre ; et, comme beaucoup d'artistes féminines, elle restera longtemps la « femme d'André Schwarz-Bart ». Nous reviendrons ultérieurement sur ce point, lorsque nous aborderons la manière dont s'élabore la promotion des romans de Simone Schwarz-Bart, et notamment de son troisième roman, *Ti Jean L'horizon*<sup>202</sup>. On voit donc que quoi que s'efforce d'exprimer André Schwarz-Bart, l'entreprise journalistique s'attache à minimiser la part créatrice de Simone Schwarz-Bart et à présenter *Un plat de porc aux bananes vertes*, comme le livre d'un seul auteur. Mais il est aussi, paradoxalement, le roman qui fait connaître Simone Schwarz-Bart et la révèle (au sens photographique du terme) au monde. Elle apparaît ainsi en négatif du célèbre André Schwarz-Bart, qui, lui, la met en avant ; mais elle profite tout de même d'une visibilité inédite pour une autrice noire de la fin des années 1960 en France. Il y a donc un double mouvement à l'œuvre dans la présentation de cette collaboration : un retour à l'auteur célèbre, André Schwarz-Bart, et, par lui, la révélation, en creux, d'une nouvelle autrice.

La réception est donc altérée par plusieurs biais : celui de minorer Simone Schwarz-Bart parce que femme et noire ; mais aussi de minimiser son apport en tant que collaboratrice. Or, nous l'avons vu, envisager et appréhender la collaboration n'est pas chose aisée. La réception s'inscrit dans une tension qui reflète selon nous une tension intrinsèque à la collaboration littéraire : le coauteur est présent, mais mineur. Il n'est pas celui qui peut avoir écrit le texte. Cette problématique est sans doute le paradoxe fondateur de l'analyse critique universitaire des Schwarz-Bart.

---

<sup>201</sup> (GEREC) GROUPE D'ETUDES ET DE RECHERCHES EN ESPACE CREOLOPHONE, *Textes Etudes et Documents : Pluie et Vent sur Têlumée Miracle de Simone Schwarz-Bart*, op. cit..

<sup>202</sup> S. SCHWARZ-BART, *Ti Jean L'horizon*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1979.

## *Simone Schwarz-Bart : écrire, mais comment ?*

*Un plat de porc aux bananes vertes* est donc le roman par lequel l'écrivaine se découvre et se dévoile, tant aux yeux du public que pour elle-même. Interrogée sur ses souvenirs de la collaboration, celle qui écrivait des nouvelles, des ébauches, confie :

Mon intervention dans ce roman a été minime, même si j'ai été présente tout du long. André dictait, j'écrivais. Paragraphe après paragraphe, j'ai vu l'histoire se construire. J'ai vécu cette construction, pas à pas, et j'ai compris, par l'écriture du *Plat de porc*, comment on écrit ; j'ai vu, en quelque sorte, l'envers du décor. J'ai compris comment on posait les ponctuations, comment on jouait sur les respirations. J'ai assisté à la naissance d'un roman<sup>203</sup>.

Démystifiant la posture de l'écrivain, elle souligne la part d'apprentissage qu'il y a dans toute démarche littéraire. Ce dernier, artisan, construit l'ouvrage, choisit l'ordre, les chapitres, le fil du récit. L'écrit est un matériau qui peut être utilisé, modelé, façonné : André et Simone Schwarz-Bart posent la structure, une structure totale incluant tout le cycle, et, sur cette structure, déposent des bribes d'écrits, de pensée.

Les propos de Simone Schwarz-Bart doivent cependant être modérés. Tout porte à croire qu'avant le *Un plat de porc aux bananes vertes*, Simone Schwarz-Bart écrivait déjà. Des nouvelles, des textes, qui n'avaient pas vocation à être publiés, mais qui existaient<sup>204</sup>. Paul-André Lesort écrivant à Simone Schwarz-Bart en décembre 1965 affirme ainsi reconnaître dans la version qui lui est déjà parvenue d'*Un plat de porc aux bananes vertes*, des textes qu'il a pu lire par ailleurs par l'intermédiaire d'André Schwarz-Bart au cours d'un dîner privé.

Bien entendu, à travers ce premier tome, j'avais deviné tout ce qui était dû à votre présence, à votre perception des choses, aux souvenirs que vous aviez su restituer. Mais je ne savais pas que vous aviez écrit vous-même des textes dont André m'a fait lire quelques-uns, et qui m'ont beaucoup ému.

J'ai d'ailleurs noté les textes que j'ai pu lire ainsi : d'une part deux textes qui ont été repris à l'intérieur du livre (Raymonique, et l'Histoire de Mère Edith, celle qui devient Rosina dans le livre) ; d'autre part une série d'histoires (je dis "histoires" faute d'autre terme ; certaines de ces histoires sont déjà des "nouvelles", au sens où on dit cela des textes de Katherine Mansfield) : Histoire de Fifi et d'Emilienne, Histoire du vieux Léonard et de

---

<sup>203</sup> S. SCHWARZ-BART, « Fond Zombi, c'est un peu une île dans une île. », entretien avec F. MARGRAS (en annexe de ce travail), 08.01.2020.

<sup>204</sup> Ces textes ne figurent pas dans les archives actuelles dont nous disposons et qui sont conservées à la Bibliothèque nationale de France. Le seul document qui y figure est une nouvelle, non datée, qui fera néanmoins l'objet d'une étude prochaine.



la petite Lina, Récit sur le voleur d'écrevisses et sa mort, le portrait d'Odélie, Histoire de Frantz<sup>205</sup>.

Cette correspondance confirme ce qu'écrit André Schwarz-Bart dans l'épître que représente « Pourquoi j'ai écrit *La mulâtresse Solitude*<sup>206</sup> ». Quoique le titre du texte puisse prêter à confusion<sup>207</sup>, André Schwarz-Bart insiste sur le talent littéraire de Simone Schwarz-Bart ; celui-ci précède, insiste-t-il, le début de leur collaboration, et joue un rôle moteur dans l'écriture du roman cosigné. Nous pouvons noter que la plupart de ces « nouvelles », mentionnées par Lesort, rappellent par le titre qu'il leur donne, des passages d'*Un plat de porc aux bananes vertes* (ainsi du personnage de Raymonique ou de « celle qui devient Rosina » dans le livre), mais aussi *Pluie et vent sur Télumée Miracle* : il nous semble ainsi retrouver le « voleur d'écrevisse et sa mort » dans la confrontation d'Angebert, le père de Télumée, de Germain, « voleur notoire d'écrevisses<sup>208</sup> » qui clôtura la première partie du roman. Ce petit récit constitue en outre une unité dans l'économie du roman, qui rappelle le genre de la nouvelle<sup>209</sup>.

Un double discours domine « Pourquoi j'ai écrit *La mulâtresse Solitude* » ; André Schwarz-Bart refuse de découper leur collaboration ; et pourtant fournit une série d'indications qui donneraient à voir, à première lecture, les passages précis rédigés par Simone Schwarz-Bart. L'exemple qui nous semble le plus frappant, est celui de la « dispute des deux enfants », présenté comme celui qui donne l'impulsion la plus marquante de la collaboration littéraire.

Cependant, il se passa ceci : quelques jours avant ma décision finale, j'avais écrit à ma femme pour lui demander un renseignement. Il s'agissait de ranimer mon souvenir d'une dispute entre deux enfants, à laquelle nous avons assisté, un mois plus tôt, lors d'une réunion électorale<sup>210</sup>. Le motif de cette dispute est assez singulier pour que je le mentionne : les deux garçonnetts, en haillons, âgés de sept à huit ans, s'accusaient

---

<sup>205</sup> P.-A. LESORT, lettre à Simone Schwarz-Bart du 9 décembre 1965, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.

<sup>206</sup> A. SCHWARZ-BART, « Dernier des Justes : André Schwarz-Bart s'explique sur huit ans de silence. "Pourquoi j'ai écrit *La Mulâtresse Solitude*" », *op. cit.*

<sup>207</sup> C. WELLS, « La poétique de la relation conjugale », *op. cit.*

<sup>208</sup> S. SCHWARZ-BART, *Pluie et vent sur Télumée miracle*, *op. cit.*, p. 34-37.

<sup>209</sup> Elle pourrait, si on en retrouvait les avant-textes (dont aucune trace n'a encore, à ce jour, été signalée), sans doute donner lieu à une étude génétique palpitante. De même, un travail pourrait être envisagé sur la place de ce genre particulier, dont la brièveté est une caractéristique, hérité du conte, qui nourrit la prose de Simone Schwarz-Bart - grande lectrice des nouvelles de Tchekhov et de Dostoïevski (comme le souligne par ailleurs, dans une note, K. GYSSELS, « "Who Owns André Schwarz-Bart ? Écrivains dans le tiroir" : uchronie et écriture-écran dans les inédits », *Dalhousie French Studies*, vol. 112, Dalhousie University, 2018, p. 121-140).

<sup>210</sup> Simone Schwarz-Bart précisera, dans un entretien que nous avons eu en 2018, qu'il s'agissait d'une conférence, à Sainte-Anne, de Rosan Girard. Voir l'entretien en annexe de ce travail.

réciroquement de ne manger de la viande qu'une fois par mois ; comme s'il y eût, selon eux, de la honte à de tels abîmes de pauvreté<sup>211</sup>.

Qui s'emploierait à retrouver cet extrait dans *Un plat de porc aux bananes vertes* serait bien en peine. Il n'y figure pas tel quel, au grand désespoir des adeptes du « qui écrit quoi ». Est-ce à dire qu'il disparaît des œuvres des Schwarz-Bart ? Rien n'est moins sûr. En effet, il est possible d'en retrouver une version proche dans *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart :

Sous l'auvent d'une case voisine, une petite fille aux hanches grasses nourrissait un cabrisseau retenu à son poignet. C'était de la bouillie de dictame qu'elle présentait dans le creux de sa main, aussitôt aspirée par l'enfant cabri qui battait ses flancs de la queue, à petits coups précipités. Un garçonnet s'arrêta pour voir le manège, un tout-nu lui aussi, rieur, l'ombilic en noyau, et sans lever les yeux la petite fille lâcha brusquement.

- On te trouve donc partout, l'Anatole...
- Qu'est-ce que ça peut te faire : est-ce que je te gêne, des fois ?
- Oui, ta gueule me gêne, déclara la petite fille sur le ton de la conversation la plus ordinaire.
- Et pourquoi ça ?
- Parce que dans des gueules comme la tienne il ne rentre aucun bon mets, et je parie que tu n'as pas idée du goût que peut avoir le poisson.
- Ma petite, je t'affirme que je connais le poisson et je te dirai même plus : une fois par mois, nous mangeons de la viande fraîche...
- Et moi je t'affirme que tu mens l'Anatole. Ne dit-on pas qu'on a tué le porc chez toi la semaine dernière, pour le vendre entièrement, si bien que tu es resté sans manger de la viande une fois de plus : pourtant quand on abat une bête chez soi, c'est pour la déguster en famille, non ?<sup>212</sup>

On retrouve ici des similitudes avec la présentation d'André Schwarz-Bart du court récit : deux enfants ont un échange mordant au sujet d'un repas carné. Certes, quelques détails distinguent les deux récits, dont celui-ci, frappant : les « deux garçonnets en haillons » sont de fait devenus, douze ans plus tard, une « petite fille aux hanches grasses » et « un garçonnet », l'une mangeant à sa faim tandis que l'autre semble moins bien loti, ce qui fait l'objet des moqueries qui lui sont adressées. De plus, chez le dénommé Anatole de *Ti Jean L'horizon*, on tue le porc pour le revendre entièrement... comme on le fait chez la petite Mariotte (*Un plat de*

---

<sup>211</sup> A. SCHWARZ-BART, « Dernier des Justes : André Schwarz-Bart s'explique sur huit ans de silence. "Pourquoi j'ai écrit La Mulâtresse Solitude" », *op. cit.*

<sup>212</sup> S. SCHWARZ-BART, *Ti Jean L'horizon*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 86-87.

*porc aux bananes vertes*), condamnée à se lécher les doigts pour apprécier la saveur du plat dont elle rêvera encore, enfermée dans l'asile parisien. Seulement, dans le roman de 1967, la viande n'est pas destinée à la famille pauvre, mais appréciée comme une source de revenus nécessaire pour offrir à la grand-mère un enterrement décent.

Cet exemple nous semble une illustration marquante de la manière dont peut se concevoir la collaboration, et plus précisément la collaboration schwarz-bartienne. Il n'est pas question de découper le roman en plusieurs morceaux, plusieurs passages de la plume de l'un ou de l'autre, comme on le fait du porc que l'on abat pour le vendre aux amis, voisins aisés et inconnus du marché dans *Un plat de porc aux bananes vertes*. Il semble au contraire essentiel d'observer la manière dont il est absorbé et digéré, adapté à la création collaborative : ici, on peut saisir l'importance d'un passage à la fois source et moteur de l'intégralité du roman. Aux dires d'André Schwarz-Bart, la « nouvelle », qui n'est alors qu'une transcription aux yeux de son autrice, précède le roman. Il est aussi possible d'imaginer que l'intertexte créé entre les deux romans par la mention du porc que l'on tue sans le manger se construit bien après la parution d'*Un plat de porc aux bananes vertes*, lors de la finalisation de *Ti Jean L'horizon*. Sans accès à la première version de ce passage, nous nous devons de garder ouverte cette possibilité. Néanmoins, le récit de Simone Schwarz-Bart sur les débuts de la collaboration suggère que celle-ci est un moteur.

Écoutez, ça ne s'est pas passé comme ça ; il ne m'a pas dit d'écrire ; en tout cas il m'a fortement encouragée ; nous assistions à une petite querelle de gosses, à une réunion électorale et il est parti en Europe et je suis restée en Guadeloupe ; et il a eu besoin à un moment donné de cette petite querelle pour justement ce premier livre d'*Un plat de porc aux bananes vertes* qu'il avait commencé seul. Alors je lui ai envoyé la relation de cette scène, à laquelle nous avons assisté, et quand il a reçu la relation il m'a tout de suite dit qu'il fallait écrire, écrire tout ce que je voulais, ce que j'avais envie d'écrire. Parce qu'il ne pouvait pas utiliser ce texte, que ce n'étaient pas des notes, mais déjà un texte d'écrivain, et qu'à ce moment-là j'ai commencé<sup>213</sup>.

La création de Simone Schwarz-Bart génère le *Un plat de porc aux bananes vertes*, et l'écriture de ce roman, à son tour, la forme comme écrivaine, suscite une démarche d'écriture qui la suit dans les romans à venir. Ce processus de création est caractéristique d'une poétique schwarz-bartienne, celle de la collaboration et de la création signée « Simone et André Schwarz-Bart ». Elle a pour clé de lecture essentielle, à nos yeux, l'encyclopédie *Hommage à la femme noire* : jeu sur les bribes, les similitudes, l'intertexte au sein de œuvres des deux

---

<sup>213</sup> « Simone Schwarz-Bart, Ti-Jean l'Horizon. Interview de Jacques Chancel. », *op. cit.*

auteurs. Notre hypothèse s'appuie sur la position défendue par André Schwarz-Bart et Simone Schwarz-Bart dans leurs entretiens : se refusant à « détricoter l'inextricable », ils tricotent cependant, à leur insu, un récit autour d'une multitude de jeux de reflets, sur lesquels nous reviendrons un peu plus loin.

Ainsi, associé au jeu de paratextes croisés, nouveaux seuils qui contribuent à leur tour à construire l'image de deux auteurs, et à définir Simone Schwarz-Bart par rapport à André Schwarz-Bart, l'autrice se construit, progressivement, et s'autonomise. Ainsi, en 1972, elle gagne en indépendance avec *Pluie et vent sur Télumée Miracle* ; primé et reconnu, le roman la consacre.

## 5.2. *Pluie et vent sur Télumée Miracle* : histoire éditoriale d'un roman

C'est en signant, seule, son second roman, que Simone Schwarz-Bart commence à être acceptée dans le champ critique et littéraire comme une écrivaine et, plus encore, comme une autrice à part entière. Ainsi le premier roman qu'elle signe de son seul nom, *Pluie et vent sur Télumée Miracle* retentit-il dans le monde littéraire comme une détonation : finaliste du prix Goncourt, récompensé par le Grand Prix des Lectrices de *Elle*, le récit de vie de Télumée Miracle conquiert le cœur de la critique parisienne. Aux Antilles, et notamment en Guadeloupe, la sortie littéraire de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* ne fait pas l'unanimité. Le roman s'inscrit en effet dans une période politique marquée par une scission avec la « métropole », les blessures de mai 1967, et la construction d'une mémoire collective autour notamment de l'esclavage, fait historique longtemps mis sous silence.

### **Pluie et vent sur Télumée Miracle et le prix Goncourt**

Si André Schwarz-Bart choisit de faire paraître *La mulâtresse Solitude* « hors du brouhaha des prix littéraires<sup>214</sup> » en février 1972, Simone Schwarz-Bart, quant à elle, est propulsée sous les feux des projecteurs le 1<sup>er</sup> octobre 1972. *Pluie et vent sur Télumée Miracle* paraît et se

---

<sup>214</sup> P. FLAMAND, correspondance du 25 août 1971, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.

positionne immédiatement parmi les favoris du jury du Prix Goncourt, et ceux du Prix d'Honneur<sup>215</sup>. Il est ainsi parmi les quatre finalistes du Prix Goncourt remporté par *L'Épervier de Maheux* de Jean Carrière<sup>216</sup> au cinquième tour, sans doute, donc, après de longues et fastidieuses discussions.

Sa parution s'accompagne d'articles élogieux, qui vantent la prose de l'autrice, son engagement pour peindre la population antillaise. Cependant, un article soulève la colère de Bastide et de Flamand, les éditeurs du Seuil qui veillent sur la promotion du roman : celui d'Arnold Rinaldi, critique à la plume acérée, qui déplore « les débuts en solo, hélas fourvoyés, de Simone Schwarz-Bart<sup>217</sup> ». Le critique s'attaque à l'exotisme qui lui semble traverser *Pluie et vent sur Télumée Miracle* :

Les merles sifflent dans les goyaviers. On respire le parfum des héliotropes, à l'abri des vérandas en adégonde. On boit du punch, à moins que dans les allées d'hibiscus on croise Vitaline Brindosier, l'ermite Tac-Tac, Angebert, Haut-Colbi, Loséa, qui après avoir pioché un carré d'ignames s'acheminent, en mangeant des bananes poteaux, vers la case de Man Cia, sorcière experte en désenvoûtements. Loin de là, Elie le pêcheur entasse les vivanneaux, les tazars, les coulirous, les balarous, et fredonne une biguine, parce que son cœur bat pour Télumée, fille de Toussine Lougandor. Le charme créole. Le voilà bien, le vieux charme créole, un peu émoullent, qui, déjà sous la Restauration, emplissait les ouvrages de Mme de Duras - pas Marguerite, hélas ! mais l'autre, l'amie de Chateaubriand. Il s'exerce, ici, aux dépens du discours de la narratrice, dont il brouille le sens profond. [...] Ses paroles devraient nous serrer le cœur, mais, si tristesse il y a, elle ne vient que de la constatation que Simone Schwarz-Bart s'est égarée dans une voie où elle a gaspillé des dons indéniables<sup>218</sup>.

L'article énumère les termes créoles, liste les noms communs inusités, connus ou inconnus (comme le mot « adégonde », qui désigne aux Antilles un type de bois, mais semble relever de l'hapax littéraire<sup>219</sup>), les noms propres qui ne courent pas les rues d'Europe (Angebert, Vitaline

---

<sup>215</sup> Décerné, cette année-là à Henry Bauchat pour *Le Régiment noir* (Gallimard), ce Prix d'honneur a été fondé en 1965 par « de jeunes femmes, la plupart courriéristes littéraires, qui voulaient apporter un choix corrigeant celui du jury Femina, exclusivement féminin lui aussi. », *Journal Sud-Ouest* (Bordeaux), 29.11.1972.

<sup>216</sup> Le roman, aujourd'hui relégué au rayon de la littérature régionaliste, est un véritable succès, l'un des Goncourt les plus vendus en grand format (deux millions d'exemplaires). Mais il est aussi la cause de deux naufrages : celui de son auteur, Jean Carrière, qui cesse d'écrire et tombe en dépression (il le décrira dans *Le Prix d'un Goncourt*, Robert Laffont, 1987) et celle de la maison d'édition, les éditions Jean-Jacques Pauvert. Il semble ainsi que le rachat de Pauvert par Hachette Livres soit en partie dû à ce succès : la petite maison d'édition n'aurait pas eu les moyens de faire face à la demande, en termes d'impression.

<sup>217</sup> A. RINALDI, « La Guadeloupe pittoresque », *L'Express*, n° 1113, 6 novembre 1972, p. 148-151.

<sup>218</sup> *Id.*

<sup>219</sup> Ce dernier donne ainsi du fil à retordre aux traducteurs de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* comme le souligne Françoise Métayer-Duval dans un mémoire de recherche « « Le Génie créole » mis en péril dans le langage de Télumée Miracle chez Simone Schwarz-Bart suite à l'opération traductive de Barbara Jacobs Bray », sous la direction de Raphaël Confiant, Université des Antilles et de la Guyane, 2015.

Brindosier). L'accumulation a une visée moqueuse<sup>220</sup> : si le roman ne fait que cela, c'est-à-dire employer des termes dans le seul but de surprendre le lecteur européen, alors il est exotique. Là encore, le récit et la prose de Schwarz-Bart est dévoyée, Rinaldi réduisant la narratrice à une révolutionnaire de papier.

En réalité, comme Maryse Condé qui, sous l'approche universitaire qu'elle propose du roman, cherche à élaborer les codes de sa propre réflexion littéraire<sup>221</sup>, il nous semble que le critique profite de ces mots pour évoquer la crise majeure que traverse la Guadeloupe à la fin des années 1972, tue par la majorité des médias nationaux, à savoir celle de mai 1967 (« les C.R.S. » arrivant, en effet, « plus vite que les crédits<sup>222</sup> »), mais aussi les revendications sociales qui sont celles des militants guadeloupéens<sup>223</sup>. Rinaldi s'étonne du décalage qu'il ressent entre la plume de Simone Schwarz-Bart et les événements historiques qui marquent l'actualité de l'île :

Téluée, qui marche pieds nus et qui a faim, succombe sous le poids des oripeaux et des colifichets d'une rhétorique qui se voudrait incantatoire et qui dérape, faute d'être soutenue par un réel lyrisme. C'en est gênant, à la fin, d'entendre s'exprimer dans un style de livret d'opéra, et chanter les Antilles comme les dépliants des compagnies d'aviation invitant au farniente des îles les nantis de la Métropole. La misère dorée par la littérature, voilée par l'exotisme, c'était, en somme, le principe même des expositions coloniales d'avant-guerre où accouraient en foule, pour admirer les produits de l'Empire, les badauds dont la connaissance des problèmes de l'outre-mer se limitait à « Nuits de Chine » et « Ma Tonkinoise »<sup>224</sup>.

En somme, Rinaldi reproche à l'ouvrage d'être apolitique, ou tout du moins de ne pas se positionner politiquement sur les événements récents, l'actualité brûlante de l'île. Il se conformerait alors aux attentes d'un public qui ne s'intéresse pas aux départements d'outre-mer : « il y a, au pays de Téluée, autant de beautés que de raisons de s'indigner. Mais que verra, à travers ce roman, le lecteur guetté par le sort du voyageur dont parlait Max Jacob, et

---

<sup>220</sup> C'est aussi le procédé qu'emploie Condé « La vie de Téluée Lougandor, appelée Miracle à la fin de sa vie, est un gigantesque fourre-tout où sont jetés pêle-mêle tous les traits du peuple antillais. Nous retrouvons [...] les buvettes et leur tintamarre de dés, de dominos, de lotos [...] Nous sommes séduits, mais comme par un froufrou d'étoffes, un bruissement de feuilles, un chant de ravine sur les cailloux. » M. CONDE, « Pluie et Vent sur Téluée Miracle de Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*

<sup>221</sup> *Id.* Voir aussi à ce propos, et pour comprendre les propos de M. CONDE, notre article X. LUCE et F. MARGRAS, « Schwarz-Bart et Condé... du pays natal retrouver le fumet », *op. cit.*

<sup>222</sup> A. RINALDI, « La Guadeloupe pittoresque », *op. cit.*

<sup>223</sup> Voir notamment à ce sujet J. DUMONT, *L'amère patrie: histoire des Antilles françaises au XXe siècle*, Paris, France, Fayard, 2010.

<sup>224</sup> A. RINALDI, « La Guadeloupe pittoresque », *op. cit.*

qui tomba à la renverse, foudroyé par le pittoresque ?<sup>225</sup> ». L'accusation d'exotisme comme l'apolitisme du roman seront fortement reprochés à Simone Schwarz-Bart, notamment, nous le verrons, par certains universitaires appartenant à la communauté antillaise parisienne. Ainsi, Caroline Oudin-Bastide, dans la revue CARE en 1975 avance que :

Cette vision du monde qui se dégage de *Pluie et Vent* n'est pas née dans l'imagination de S Schwarz-Bart. Elle correspond à une conception idéologique certainement vivante dans la paysannerie [...] Mais, consciemment ou inconsciemment là n'est pas le problème, S Schwarz-Bart rompt avec la réalité en renforçant par tous les moyens cette idéologie<sup>226</sup>.

L'article, assassin, conclut : « En se réfugiant dans un monde mythique, elle n'a pas pu ou pas su nous révéler notre monde réel<sup>227</sup> ».

Cette réception immédiate, marquée par l'article de Rinaldi qui fait bondir le Seuil, si elle s'accorde avec les critiques des universitaires et intellectuels antillais, n'entame cependant pas le succès du roman de Simone Schwarz-Bart, qui sera confirmé en 1973 par le Grand Prix des Lectrices de *Elle*.

Dans la correspondance avec les éditeurs du Seuil, on remarque cependant l'attention que porte André Schwarz-Bart à Simone Schwarz-Bart. Ainsi l'absence de réaction des éditeurs face à l'échec du Prix Goncourt lui apparaît comme un affront, fait non seulement à celle qu'il encourage à écrire et publier, mais aussi à toute une communauté antillaise :

C'est pourquoi, après l'échec du Goncourt, je m'attendais à ce que vous disiez certaines paroles à Simone, indiquant par là-même que vous étiez conscient de tout ce que je vous dis aujourd'hui et décidé à ne pas traiter un tel ouvrage comme les autres, ce qui l'eut rassuré dans son cœur d'Antillaise. Vous le savez sans doute, tous les antillais de France ont suivi le destin de ce livre comme étant un peu le leur, et ils ont ressenti cette petite voix au Goncourt comme une marque supplémentaire de dédain à leur égard<sup>228</sup>.

Une voix manquait donc pour attribuer le Goncourt à Simone Schwarz-Bart, et pourtant les éditeurs ne semblent pas avoir exprimé leur soutien au roman comme ils auraient dû le faire, à

---

<sup>225</sup> *Id.*

<sup>226</sup> C. OUDIN-BASTIDE, « Pluie et Vent sur Télumée Miracle, Fatalisme et aliénation », *CARE* n°2, juin 1975, p. 83-97.

<sup>227</sup> *Id.*, p. 97.

<sup>228</sup> A. SCHWARZ-BART, lettre à P. FLAMAND du 5 décembre 1972, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.

la fois par égard à l'autrice, mais aussi par à la communauté antillaise, qui occupe une place majeure dans le roman. Il ajoute plus loin :

Avant de quitter Paris, ce petit mot pour vous dire que je compte sur vous pour assurer une large campagne publicitaire au livre de Simone. Elle est assez démoralisée par certains aspects de ce qui s'est passé ces derniers jours et je pense que les Éditions du Seuil lui doivent une juste compensation. Je vous prie instamment d'y songer.

J'ajouterai encore ceci : depuis l'affaire Ouologuem, nous nous demandons si vous tenez réellement à nous attacher aux éditions du Seuil. Ce que vous ferez du chef-d'œuvre de Simone sera pour nous le test<sup>229</sup>.

La menace est à peine voilée, et, de fait, André Schwarz-Bart surveillera attentivement les ventes du roman, notamment aux États-Unis, et s'inquiètera de chaque baisse des chiffres, l'imputant à une mauvaise promotion, ou à une négligence des éditeurs. On retrouve ici le rôle joué par André Schwarz-Bart, qui construisait dans « Pourquoi j'ai écrit *La mulâtresse Solitude* » la posture de l'écrivaine talentueuse, celui d'un promoteur littéraire. La correspondance avec les éditeurs montre que le succès de Simone Schwarz-Bart lui importe, sans doute plus que le sien propre. Il veille à ce que chaque critique négative soit compensée par un travail de défense de la part des éditeurs.

Le couple d'auteurs quitte Paris après décembre 1972 pour se rendre en Guadeloupe, où, sans doute, André Schwarz-Bart espère trouver un accueil chaleureux pour le roman de Simone Schwarz-Bart. Cependant, il n'en est rien et l'accueil en Guadeloupe n'est globalement pas celui escompté comme le mentionne Mariella Solimando<sup>230</sup> ; il se divise semble-t-il entre le monde « paysan », les proches et voisins de Simone Schwarz-Bart, et le monde « universitaire », qui réserve à Simone Schwarz-Bart un accueil pour le moins houleux, alimentant la déception d'André Schwarz-Bart vis-à-vis des lecteurs d'une œuvre.

### ***La réception de Pluie et vent sur Télumée Miracle en Guadeloupe***<sup>231</sup>

Le 1<sup>er</sup> octobre 1972, huit mois après la parution de *La mulâtresse Solitude*, les éditions du Seuil présentent donc au public le roman de Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée*

---

<sup>229</sup> A. SCHWARZ-BART, lettre à P. FLAMAND du 5 décembre 1972, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.

<sup>230</sup> M. AITA SOLIMANDO, « Simone Schwarz-Bart dans la poétique du réel merveilleux », *op. cit.*.

<sup>231</sup> Ce chapitre est inspiré de notre travail sur la réception des premières œuvres des Schwarz-Bart en Guadeloupe. F. MARGRAS, « Pluies et vents sur Solitude », *op. cit.* Tous les entretiens qui y sont cités figurent en annexe de ce travail.



*Miracle*. Comme pour *La mulâtresse Solitude*, on n'observe très peu de mentions du roman dans la presse guadeloupéenne lors de sa sortie.

Simone Schwarz-Bart, dans son discours de réception du Prix des Lectrices de *Elle*, en mai 1973, souligne que le roman touche les Guadeloupéens, flattés de voir dépeints le monde paysan, ses pratiques et ses coutumes :

On m'a dit que le livre était très bien accueilli dans le milieu intellectuel c'est à dire que les professeurs l'aimaient, les docteurs, les étudiants ; et puis au cours de cette signature, beaucoup de paysans sont venus vers moi, m'ont fait leur écrire sur la paume de leur main le prix de mon livre ; ont été dehors, se sont motivés, sont revenus vers moi, m'ont demandé : est-ce que tu es sûre qu'il n'y a pas de mots difficiles jusqu'au bout ? que nous pourrions le lire ? Parce que ces gens ne disposent que d'un vocabulaire très réduit leur permettant tout juste de lire ; et cela m'a énormément touchée<sup>232</sup>.

Ce discours montre de plus que, si la presse guadeloupéenne n'évoque pas ce roman immédiatement à sa sortie, il semble que, dans certains milieux, on en parle dès la fin de l'année 1972 et le début de l'année 1973<sup>233</sup>. Simone Schwarz-Bart évoque une « signature », qui a probablement eu lieu le 5 janvier 1973 lors d'une rencontre organisée à l'U.E.R.<sup>234</sup> Lettres du Centre Universitaire Antilles-Guyane, dans les locaux de l'ancien Lycée Carnot à Pointe-à-Pitre. Sur l'affiche présentant cette rencontre, il est en effet précisé : « à l'issue de la causerie, l'auteur signera ses œuvres ».

En février 1973, le roman, comme cette rencontre, sont, pour la première fois, évoqués dans la presse par *La Vérité*, journal qui se présente comme un « organe de combat du peuple guadeloupéen diffusant des informations politiques et sociales » et comme un « journal anticolonialiste ». Ce journal ne contient aucune rubrique littéraire : pourtant, on trouve dans ce numéro une critique précise du roman *Pluie et vent sur Télumée Miracle* qui vient partiellement confirmer les propos de Simone Schwarz-Bart quant à l'engouement populaire que suscite son roman :

[...] L'auteur reproduit des témoignages qui dénotent un souci profond de photographier la réalité Guadeloupéenne (*sic*) dans sa vivante authenticité. Des touches discrètes mais combien pittoresques évoquent le passé esclavagiste de notre peuple. Télumée plie sous

---

<sup>232</sup> S. SCHWARZ-BART, « Discours de réception du Prix des Lectrices de *Elle* », extrait diffusé dans BARMA Claude, *Ouvrez les guillemets*, présentée par PIVOT Bernard sur la 1<sup>ère</sup> chaîne de l'ORTF (Office de radiodiffusion-télévision française), émission du 21 mai 1973.

<sup>233</sup> Et donc avant la médiatisation dans les milieux parisiens qui suit immédiatement l'annonce de la remise du prix des lectrices de *Elle*, soit après mai 1973.

<sup>234</sup> Après 1968, les facultés deviennent des « Unités d'Étude et de Recherche », puis des Unités de Formation et de Recherche. Dès 1972, ces Unités deviennent Centres Universitaires.

le poids de la misère et des vicissitudes de l'existence mais jamais elle ne rompt. Femme courageuse, femme forte, héritière d'une longue tradition de lutte et de résistance à l'adversité que symbolise la puissante, la merveilleuse Reine Sans Nom, Télumée refuse de verser dans le désespoir. Sûre de son bon droit et soucieuse de sauvegarder sa dignité, elle conjure le démon sous quelque forme qu'il se présente et « Monsieur Desaragne se rejette en arrière l'air hagard ». Au terme de sa vie, Elie revient « quémander une parole de réconfort ». Télumée reste fidèle à elle-même, le combat qu'elle livre prend parfois des proportions épiques, toujours la tragédie la guette. Battue, anéantie, trahie, traînée dans la fange, abandonnée, elle reste elle-même, elle a souffert parce qu'elle est noire, elle a souffert parce qu'elle est femme, elle a souffert parce qu'elle appartient à cette classe miséreuse inaltérablement soumise au joug de l'exploiteur, mais avec obstination, avec héroïsme elle résiste. « Je mourrai là comme je suis, debout dans mon jardin, quelle joie. » dit-elle.

Le ton est remarquable de simplicité. L'œuvre regorge d'une telle poésie dramatique et lyrique. Le roman se déroule au rythme des événements présentés et des réflexions qu'ils suscitent chez les personnages. [...] <sup>235</sup>.

Vie aliénante, dévirilisante de ces hommes ivrognes et violents, vie abêtissante et dissolue de ces négresses qui toujours se dressent. A mesure que nous suivons les péripéties de la vie de Télumée, il nous prend l'envie d'entonner cette merveilleuse chanson créole <sup>236</sup>.

Cet article est intéressant à trois niveaux. Il offre d'abord une critique relativement poussée du roman de Simone Schwarz-Bart, dont la portée sociale est remarquablement mise en avant et constitue la plus grande partie de la note de lecture. En accord avec la ligne éditoriale de *La Vérité*, *Pluie et vent sur Télumée Miracle* est présenté comme un roman engagé, peinture sociale des rapports de domination instaurés par la colonisation et encore d'actualité, non seulement dans l'époque où évolue le personnage de Télumée, mais peut-être aussi en 1973, lorsque le roman paraît. En effet, pour le ou la journaliste, la fiction ne semble pas ancrée dans une époque révolue : il félicite l'écrivaine d'avoir réussi à capter un réel contemporain, ce qui lui permet de souligner sa propre ligne éditoriale. De plus, il relève des « touches discrètes mais combien pittoresques [qui] évoquent le passé esclavagiste [du] peuple », références à l'histoire douloureuse et traumatique des guadeloupéens.

L'éloge littéraire du roman ne fait, quant à lui, aucun doute : la sensibilité du critique est touchée et les contradictions littéraires de sa recension ne semblent qu'accentuer la fougue avec laquelle il s'attache à encenser le roman. On note ainsi des paradoxes révélateurs d'un manque de formation universitaire littéraire du journaliste comme la « simplicité » d'une « œuvre [qui]

---

<sup>235</sup> Le passage coupé est reporté et analysé un peu plus loin dans cette étude.

<sup>236</sup> Anonyme, *La vérité* n°76, février 1973, p. 4. Numéro tiré à 4 000 exemplaires. La revue *La Vérité* paraît de 1967 à 1975.

regorge d'une telle poésie dramatique et lyrique ». Cette impression est renforcée par l'évocation de la tragédie et de l'épique qui semblent ici fonctionner non plus comme des marqueurs de genres littéraires, ou des indicateurs tonaux, mais bien plus comme des modalisateurs visant à accentuer le propos laudatif du journaliste.

Cette lecture, la première qui évoque le roman dans la presse, est donc emportée et engagée pour la défense du roman, sur le plan sociopolitique et littéraire. En creux transparaissent les critiques contre lesquelles s'élève le journaliste, et qui constituent le troisième axe d'analyse de cet article. En effet, dès les premières lignes, la critique s'insurge contre les opinions émises lors de la rencontre au lycée Carnot :

Pourquoi ne pas le dire, nous avons ouvert le livre de Simone Schwarz-Bart avec quelque méfiance. Mais nous avons été rassurés dès les premières pages. [...] Les tournures sont familières et c'est fort injustement que la forme de Simone Schwarz-Bart a été attaquée au cours de la conférence débat organisée par le Conseil de l'Unité de l'U.E.R. – Lettres. La mauvaise querelle qu'on a faite à la romancière ne laisse pas de nous surprendre [...] <sup>237</sup>.

Notre analyse exhaustive s'arrêtant en février 1973, elle nous permet d'affirmer que cet article fut le premier article publié au sujet du roman de Simone Schwarz-Bart. Nous ne pouvons cependant affirmer que ce soit le seul de l'année 1973, même si nos explorations tendent en faveur d'une réception timide sur le modèle de *La mulâtresse Solitude*, et révèle, quoi qu'il en soit, l'absence d'une forte vague de réception de l'ouvrage. La presse, qui semble encore une fois en adéquation avec l'opinion populaire, s'oppose ici frontalement à des réactions négatives émanant d'instances universitaires, préfigurant un phénomène très marqué dans les années 1980 en Guadeloupe : la scission entre le monde « populaire » et le monde « universitaire » que souligne notamment l'historien Jacques Dumont <sup>238</sup>.

### ***La douloureuse réception universitaire antillaise***

L'événement de janvier 1973, que nous nommons « la rencontre de Carnot », nous invite immanquablement à explorer dans cet article, au moins partiellement, l'aspect universitaire de la réception des Schwarz-Bart. Cet aspect n'a pas encore fait l'objet d'une étude approfondie : il nous semble cependant possible, au vu des documents que nous avons pu consulter, d'amorcer

---

<sup>237</sup> *Id.*

<sup>238</sup> J. DUMONT, *L'amère patrie*, *op. cit.*

ici quelques réflexions : en effet, si procès en légitimité il y a eu, peut-être fut-il mené par une petite faction d'universitaires guadeloupéens qui se seraient attaqués à *La mulâtresse Solitude* comme à *Pluie et vent sur Télumée Miracle*.

Dès le début des années 1970, dans le monde universitaire guadeloupéen, les réflexions entamées dans le milieu militant depuis le milieu des années 1960 sont conceptualisées et relayées par les intellectuels : qui sommes-nous lorsque nous nous disons Guadeloupéens ? Comment définir précisément cette identité en construction ? Sans exploiter encore les réflexions indépendantistes pourtant déjà bien présentes dans les années 70, le monde universitaire s'empare de la question identitaire. La « rencontre de Carnot » en janvier 1973, dont fait état *La Vérité*, marque les débuts d'une prise de conscience littéraire et culturelle qui aura des conséquences décisives sur la manière dont se construiront les jeunes écrivains vivant en Guadeloupe à cette époque.

En 1967-1968, le Centre d'Études Supérieures de Lettres ouvre et se glisse, dans l'enseignement supérieur, à la place jusque-là occupée par l'année de propédeutique proposée à l'École Normale de Pointe-à-Pitre. Il offre alors une formation plus large et plus complète à ceux qui souhaitent se former aux études littéraires. En 1971, il déménage et accueille les étudiants dans le bâtiment du lycée Carnot à Pointe-à-Pitre. A la même époque, l'École Normale s'installe sur le morne Ferret aux Abymes. Dans ces deux institutions s'épanouissent les intellectuels<sup>239</sup> qui deviendront parmi les plus influents de la Guadeloupe. Ceux-ci contribuent à faire connaître, dès sa parution, le dernier roman de Simone Schwarz-Bart aux étudiants et au grand public lettré : souhaitant asseoir leur présence dans les débats de l'époque, et profitant d'un court séjour de Simone et d'André Schwarz-Bart en Guadeloupe<sup>240</sup>, ils organisent une rencontre avec « la compatriote qui a manqué de peu le prix Goncourt<sup>241</sup> » autour de son actualité littéraire la plus proche : la parution de *Pluie et Vent sur Télumée Miracle*. Notre exploration se fonde essentiellement sur les témoignages oraux que nous avons pu réunir puisque la rencontre n'a pas été retranscrite, ni rapportée dans les médias de l'époque. On en

---

<sup>239</sup> Et notamment ceux qui formeront le futur comité de lecture de la revue *CARE*. Cette revue, celle du Centre Antillais de Recherche et d'Études, est créée en mars 1975 par Harry BOUCARD contre ce qui est décrit comme un « cannibalisme du discours » grevant le débat intellectuel aux Antilles. Voir à ce propos l'éditorial du deuxième numéro de la revue : *CARE* n°2, juin 1975.

<sup>240</sup> Ils vivent alors entre Lausanne et Paris.

<sup>241</sup> H. BOUCARD, entretien téléphonique de mars 2019, mené dans le cadre de notre travail de thèse.

trouve une brève mention dans l'ouvrage de Dupland<sup>242</sup> ; mais *La Vérité* nous en livre indirectement la retranscription la plus complète :

[...] Les tournures sont familières et c'est fort injustement que la forme de Simone Schwarz-Bart a été attaquée au cours de la conférence débat organisée par le Conseil de l'Unité de l'U.E.R. – Lettres. La mauvaise querelle qu'on a faite à la romancière ne laisse pas de nous surprendre car est-ce bien utile d'avoir recours à des créolismes quand Télumée sait si bien répondre à Elie que « Le couteau seul sait ce qu'il y a dans le cœur du giraumon » ? Quel créolisme serait à la fois plus pittoresque et plus familier que cette réponse de Télumée à Amboise « Rien même Amboise, c'est s'enfuir que je la vois s'enfuir ».

Quant aux divagations prophétiques de ces extra-lucides qui ont prétentieusement déterminé les limites de la création littéraire de notre compatriote, nous préférons les ignorer car il est ridicule et insensé d'interpeller un écrivain en ces termes « voilà ce que vous auriez dû faire pour améliorer votre roman. » Bref évitons de polémiquer, nous aurions beaucoup trop à dire sur la qualité et le contenu de certaines interventions. Nous disons que seule une Guadeloupéenne authentique pourrait drainer si totalement les frémissements de la réalité Guadeloupéenne (*sic*). Certes, Simone Schwarz-Bart n'a pas atteint la classe de Jacques Roumain qui lui, a su allier les ressources de la langue savante et celle de la langue populaire, mais la simplicité du style de notre compatriote permet d'appréhender toute la vérité et la permanence de la misérable vie que mènent les pauvres nègres de la Guadeloupe<sup>243</sup>.

Dans ce passage sont partiellement retranscrits les échanges du débat houleux et les interpellations dont Simone Schwarz-Bart a fait l'objet par le public, essentiellement composé d'étudiants et de professeurs, et de quelques mondains, qui seraient venu assister à la conférence. Simone Schwarz-Bart souligne, quant à elle, la présence de paysans<sup>244</sup>. On ne sait pas exactement combien de personnes ont assisté à cette rencontre ouverte au public : certains des témoins directs que nous avons interrogés<sup>245</sup> font état d'une salle comble, d'autres se désolent de l'avoir vue vide. Tous, cependant, concordent avec ce qu'en disent l'article de *La Vérité* et Dupland, et rapportent une rencontre qui dégénère très rapidement après l'intervention d'un professeur de philosophie à l'École Normale, Fritz Gracchus :

Également convient-il de déceler dans le mot de « régionalisme » caractérisant incontestablement la poésie guadeloupéenne depuis 1900 environ, une possibilité d'interprétation extensive à l'antillanité [...] Toutefois encore, cette interprétation risque de se heurter à des conceptions individuelles variées, à défaut de définition ou de

---

<sup>242</sup> E. DUPLAND, *Les poètes de la Guadeloupe*, Paris, Grassin, 1978, p.10.

<sup>243</sup> ANONYME, *La Vérité*, *op. cit.*

<sup>244</sup> S. SCHWARZ-BART, extrait du « Discours de réception du Prix des Lectrices de *Elle* », *op. cit.*

<sup>245</sup> Au cours de l'année 2019-2020, nous avons eu la chance de pouvoir échanger avec les professeurs de l'époque Harry Boucard et Jacky Dahomay ; et des étudiants d'alors, Michel Hippon, Renée Reynaud, Jean-Pierre Sainton qui étaient présents à la conférence.

théorie précise de l'antillanité (ou de l'antillanisme) comme l'atteste cette critique inattendue émise au cours d'un débat sur le roman pourtant typiquement guadeloupéen de Simone Schwarz-Bart, *Pluie et Vent sur Télumée Miracle*, par un jeune professeur de philosophie : « Votre livre n'a rien d'antillais ! » A quoi l'auteur ne pouvait que répliquer : « Dans ce cas je ne suis pas antillaise non plus ! »<sup>246</sup>.

L'attaque, qui surprend l'ensemble des témoins<sup>247</sup>, fait porter l'accusation sur deux aspects de *Pluie et Vent sur Télumée Miracle* : d'abord, son écriture que l'on déclare, au moins jusqu'en 1979<sup>248</sup>, asservie aux codes linguistiques, stylistiques et culturels de l'ancien colonisateur français. Ensuite, la paternité du roman de Simone Schwarz-Bart : si le roman n'est pas « antillais », seul quelqu'un de déconnecté de la réalité du monde antillais ou quelqu'un qui n'aurait pas suffisamment vécu aux Antilles pourrait l'avoir écrit. Deux postures dominant au cours de la rencontre : la première accuse le roman d'exotisme et Simone Schwarz-Bart d'être une « petite-bourgeoise<sup>249</sup> » qui ne vit plus en Guadeloupe depuis des années ; la seconde désigne André Schwarz-Bart comme le véritable auteur du roman avançant pour preuve certaines marques stylistiques similaires à celles qui apparaissent dans *Le dernier des Justes*. Quoique nous n'en ayons pas retrouvé de trace écrite, il semble, aux dires des témoins directs que nous avons interrogés, que seuls quelques universitaires, dont Gracchus, ont alors lu *Pluie et vent sur Télumée Miracle* : sans que nul dans le public puisse leur répondre, ils se seraient donc employés à commenter un style qui ne serait pas « original », à souligner une série de clichés sur le monde paysan guadeloupéen mais aussi à pointer du doigt les défauts dans la narration... ou les prouesses stylistiques dignes d'un Prix Goncourt, qui, elles, viendraient prouver une autre paternité du roman. La légitimité des deux auteurs est donc remise en cause par quelques-uns, dont les attaques sont renforcées par un machisme latent à l'égard de Simone.

Comment André et Simone Schwarz-Bart ont-ils perçu le débat houleux de Carnot ? Nos témoins décrivent un couple mortifié, une écrivaine paralysée dont la timidité apparaît aux yeux de ses détracteurs comme une nouvelle preuve de son impossible auctorialité. Une partie du public, proche des écrivains, s'insurge et défend la jeune autrice, mais se trouve démunie, faute de formation littéraire adéquate. Aucune note n'a encore été retrouvée à ce sujet parmi les manuscrits d'André Schwarz-Bart ; Simone Schwarz-Bart, quoi que sa parole se libère peu à

---

<sup>246</sup> E. DUPLAND, *op.cit.*, p.10.

<sup>247</sup> Quoique tous nos témoins s'accordent sur la réputation d'un Fritz Gracchus à l'esprit frondeur, qui n'aurait pas non plus hésité à qualifier publiquement une conférence de J. Corzani en 1971 de « l'échec de M. Corzani ».

<sup>248</sup> J. BERNABE, « Contribution à l'étude de la diglossie littéraire II. Le cas de "Pluie et Vent sur Télumée Miracle" », dans *Textes et Documents N°2*, Paris, Centre universitaire Antilles-Guyane, 1979, p. 75-103.

<sup>249</sup> SCHWARZ-BART, Simone cité par N. LEVISALLES, « Quarante ans de «Solitude» », *Libération.fr*, 27 mai 2015 (en ligne ; consulté le 3 août 2020)

peu, se montre encore réticente à raviver les tensions. Il est cependant intéressant de remarquer qu'en 2015 elle témoigne au sujet de cette conférence :

Ils lui expliquent, se souvient-elle, que « "c'est mauvais pour le combat indépendantiste que *Pluie et vent* ait du succès en France. C'est suspect que les Blancs te valorisent. Si tu étais quelqu'un de bien, tu aurais écrit en créole. - C'est écrit en créole, même si vous ne le voyez pas. - Tu es une petite-bourgeoise, comment tu te permets de parler du peuple ?" André s'est levé : "J'espère qu'il n'y a dans cette assemblée aucun jeune Antillais qui souhaite écrire, parce qu'il serait dégoûté à jamais." » Fin de leurs relations avec les indépendantistes et début de la traversée du désert<sup>250</sup>.

Le succès dont Simone Schwarz-Bart aurait été couverte en « France » est sans doute cette nomination du roman pour le Prix Goncourt. On remarque que cet entretien évoque la question du créole ; pourtant, tous nos témoins ont formellement démenti qu'elle se soit posée de manière aussi claire. La revendication d'une littérature en créole (langue qui n'est alors ni normalisée ni valorisée dans les milieux universitaires) ne semble pas présente dans les débats littéraires avant 1975<sup>251</sup>. En effet, au sein du monde universitaire antillais, en Guadeloupe notamment, c'est la prose d'Aimé Césaire, le normalien, ou celle de Jacques Roumain, qui sont alors notamment étudiées et valorisées lorsqu'on daigne s'intéresser aux romans de la littérature antillaise. Tous deux écrivent en un français académique qui ne semble faire appel au créole qu'à de rares exceptions<sup>252</sup>. En 1973, serait reprochée à *Pluie et vent sur Télumée Miracle* l'absence de « créolismes », de teintes créoles, qui ne sont pourtant pas encore unanimement considérées comme des marques de valeur par les universitaires. Il est aussi étrange que soit évoqué le « combat indépendantiste », dont le monde universitaire ne s'était pas encore saisi. Comment comprendre l'altération des souvenirs ? Peut-être par l'attrait d'une simplification de la part de la journaliste, une légère confusion de la part de Simone Schwarz-Bart, notamment avec une autre rencontre qui aurait eu lieu à Capesterre-Belle-Eau en 1980, où il lui aurait été clairement

---

<sup>250</sup> *Id.*

<sup>251</sup> La langue est d'abord un outil politique, et de nombreuses réunions dans les cercles syndicaux et autonomistes se font en créole. Le GEREC-F (Groupe d'Etudes et de Recherches en Espace Créolophone et Francophone), qui se consacre à l'étude et à l'apprentissage des créoles francophones et au développement du créole écrit, n'est créé par Jean Bernabé et Donald Colat-Jolivière qu'en 1975.

<sup>252</sup> De récentes études contredisent cette lecture, qui promet pourtant à l'époque. Voir notamment, au sujet d'Aimé Césaire, les contributions de L.F. PRUDENT, « Aimé Césaire : contribution poétique à la construction de la langue martiniquaise » et de A. THIBAUT, « L'œuvre d'Aimé Césaire et le français régional antillais », au colloque M. CHEYMOL *et al.*, *Aimé Césaire à l'oeuvre: actes du colloque international*, Paris, France, Agence universitaire de la francophonie : ITEM : Éditions des Archives Contemporaines, 2010, ou encore V. CORINUS, « Le conte dans l'œuvre d'Aimé Césaire : le traitement de l'hypotexte lumineux », *Présence Africaine*, vol. 189, n° 1, Éditions Présence Africaine, 2014, p. 153-163 mais aussi M. NOËL-FERDINAND, « Le corps perdu du créole chez Aimé Césaire et Derek Walcott », *Présence Africaine*, vol. 189, n° 1, Éditions Présence Africaine, 2014, p. 113-128.

reproché de n'avoir pas écrit en créole<sup>253</sup>. Néanmoins, la phrase qu'aurait publiquement prononcée André Schwarz-Bart nous a été confirmée par tous les témoins que nous avons pu interroger : « à la fin, il prend la parole pour déplorer le climat de cette conférence, et reproche au milieu intellectuel de ne pas encourager les jeunes auteurs<sup>254</sup> ». « André, lui, était amer : il dit que s'il y a des jeunes écrivains dans le public, cette soirée a détruit chez eux tous les germes de création !<sup>255</sup> ». Cette remarque est significative et peut être interprétée soit comme le signe manifeste de sa décision d'entrer en silence, soit comme une vision prophétique de ce qui va vraiment avoir lieu dans les années suivantes, lorsque la production littéraire peinera à voir le jour. Le dégoût qu'il exprime peut aussi être un acte de compassion pour Simone, qu'il a si activement encouragée à écrire<sup>256</sup>.

Les écrivains sont visiblement désespérés face à ce public constitué de proches, de soutiens venus applaudir leur plume, mais aussi d'intellectuels qui veulent, peut-être maladroitement, générer un débat et une discussion littéraire. Il ne nous semble pas, cependant, que les attaques de Carnot aient véritablement pu générer un silence littéraire : d'abord parce qu'elles s'adressent avant tout à Simone Schwarz-Bart, qui publiera *Ti Jean L'horizon* moins de sept ans plus tard ; nous n'avons pas retrouvé, à ce stade de nos recherches, de critique universitaire négative émise depuis les Antilles en 1972, attaquant la légitimité d'André Schwarz-Bart. Ensuite parce que la réception universitaire, aussi douloureuse qu'elle soit, ne reflète pas, nous l'avons vu, la réception populaire des romans des Schwarz-Bart. Cette donnée est capitale, car André Schwarz-Bart comme Simone Schwarz-Bart savent distinguer les deux types de lecteurs à qui ils proposent leurs romans, à qui ils « serrent la main<sup>257</sup> » par le biais de l'écriture, et savent se focaliser sur l'opinion de leur lectorat non-universitaire : nous en voulons pour preuve le fait que tous deux continuent d'écrire et de publier même après une réception critique élitiste manifestement négative de leur premier roman, celle du *Dernier des Justes* comme celle de *Pluie et vent sur Télumée Miracle*.

En 1972-1973, le contexte médiatique dans les Antilles, et tout particulièrement en Guadeloupe, est relativement indifférent à la parution de nouveaux romans qui ne seraient pas

---

<sup>253</sup> M. HIPON, entretien réalisé le 14 février 2020.

<sup>254</sup> J-P. SAINTON, entretien téléphonique réalisé le 15 juin 2019.

<sup>255</sup> R. REYNAUD, entretien réalisé le 8 février 2020.

<sup>256</sup> S. SCHWARZ-BART et Y. PLOUGASTEL, *Nous n'avons pas vu passer les jours*, op. cit. p. 146-156.

<sup>257</sup> A. SCHWARZ-BART, cité par R. REYNAUD, entretien du 8 février 2020.



politiquement engagés de manière explicite. Excepté le recueil de Sony Rupaïre<sup>258</sup>, qui circule d'abord comme le ferait un pamphlet politique, essentiellement dans les milieux indépendantistes, nul roman n'est véritablement encensé par la critique. On retrouve ainsi peu d'articles de presse s'attardant sur les nouveautés littéraires, la presse se consacrant surtout à des questions sociales et dénonçant les inégalités qui subsistent et se creusent depuis la loi de départementalisation de 1946, entre l'ancienne « métropole » et ses « ex-colonies ».

Au sein des cercles qui s'attachent à l'étude universitaire de la littérature antillaise, André et Simone Schwarz-Bart font, dès 1972, l'objet d'études. La plus célèbre d'entre elles, à laquelle fait notamment référence Gyssels<sup>259</sup>, est la lecture que propose Maryse Condé de *Pluie et Vent sur Télumée Miracle*, et, dans une moindre mesure, de *La mulâtresse Solitude*, dans la revue *Présence Africaine*<sup>260</sup>. Cette lecture est ponctuée par un bref clin d'œil à *Un plat de porc aux bananes vertes*, connivence avec le lecteur qui nous permet d'avancer que ce premier roman co-signé était, lui aussi, connu du monde universitaire auquel appartenait Condé. Le compte-rendu de lecture de la jeune universitaire parisienne mérite une étude qui reste à mener. Il nous semble en effet plus ambigu qu'il n'y paraît : sous une critique acerbe et ironique, Condé survole le sujet des romans et l'identité de ses auteurs, pour mieux s'attacher aux questions lancinantes de la définition de l'écrivain antillais, et de la place qu'occupe ce qu'elle nomme l'« exotisme » dans les romans antillais. L'universitaire juge ainsi que :

[...] pour nous *La Mulâtresse Solitude* d'André Schwarz-Bart était un élégant produit exotique très visiblement destiné au marché non-local et qui, à ce titre, n'avait pas nécessité notre critique<sup>261</sup>.

Et

Que manque-t-il à *Pluie et Vent sur Télumée Miracle* ? Peut-être simplement ce que nos frères afro-américains appellent : « Soul »<sup>262</sup>.

Condé s'attarde sur les manques dont semblent souffrir les romans : superficiels, sont-ils vraiment aptes à refléter la réalité antillaise, ou se contentent-ils de jouer sur les clichés attendus

---

<sup>258</sup> S. RUPAÏRE, *Cette igname brisée qu'est ma terre natale/Gran parad ti kou baton* (1971), recueil bilingue (1973, 1982).

<sup>259</sup> Voir notamment K. GYSSELS, « Le marranisme absolu dans l'oeuvre d'André et de Simone Schwarz-Bart », *Présence Francophone : André Schwarz-Bart et Simone Schwarz-Bart à Metz*, n° 79, 2012, p. 39-66 et K. GYSSELS, *Marrane et marronne la co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart*, op. cit.

<sup>260</sup> M. CONDE, « Pluie et Vent sur Télumée Miracle de Simone Schwarz-Bart », op. cit.

<sup>261</sup> *Id.*, p. 138.

<sup>262</sup> *Id.*, p.139.

par un public de lecteurs qui ne connaissent de la Guadeloupe que les images trompeuses de paysages tropicaux ? Ce qui est néanmoins certain, c'est qu'aux yeux de l'universitaire, la couleur de peau de l'auteur ou son appartenance communautaire n'entrent pas en ligne de compte de la définition de l'exotisme : en effet, à peine quelques mois plus tôt, nombreux sont les écrivains natifs de Guadeloupe à qui Condé reproche, entre autres, de cultiver les clichés exotisants. Son article sur l'ouvrage de Jack Corzani ne laisse aucun doute sur ce point :

Que sont les Antilles ?

Pour y répondre, il ne faut pas garder les yeux fixés sur une poignée de privilégiés ou de semi-privilégiés, même et surtout, quand ils clament leur appartenance « à la Race de Nuit » (Florette Morand) car ils font de leur Négritude un jeu exotique et indigne, qu'ils dénoncent aussitôt par la totale acceptation de la culture française<sup>263</sup>.

L'exotisme serait donc cela : le travers qui pousserait tout écrivain à s'approprier des clichés sur les Antilles, tout en étant inféodé aux codes littéraires dictés par la culture dominante, celle de l'ancienne « métropole ». Les romans des Schwarz-Bart semblent n'être, pour Condé, que prétexte à une réflexion plus générale sur une littérature en manque de reconnaissance, menée par une universitaire, mais surtout une écrivaine d'origine guadeloupéenne, elle-même engagée dans l'écriture de son premier roman<sup>264</sup>.

Il nous est, pour l'instant, impossible de déterminer précisément l'influence qu'a pu avoir cette critique sur le discours et la réflexion des universitaires qui vivent alors en Guadeloupe. Si elle s'inscrit dans un rejet sans appel des écrits dits « doudouistes » par les intellectuels guadeloupéens, il incomberait cependant de se renseigner précisément sur les modalités de diffusion de la revue *Présence Africaine* dans les milieux universitaires en Guadeloupe. Nous pourrions, de plus, interroger la popularité de Condé en 1972 : tout porte à croire, cependant, qu'elle n'avait pas, avant 1975, la stature et la popularité qui iront grandissantes dans les années à venir ; son influence sur la réception des romans schwarz-bartiens aurait donc été limitée. Quoi qu'il en soit, cette recension ne concorde pas avec la réception médiatique que reçoivent André et Simone Schwarz-Bart en Guadeloupe ; elle reflète en revanche la réception universitaire de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* de 1972 à 1975.

---

<sup>263</sup>M. CONDE, « Autour d'une Littérature antillaise », *Présence Africaine*, N° 81, n° 1, janvier 1972, p. 170-176, au sujet de CORZANI Jack, *Encyclopédie antillaise - Littérature antillaise (Poésie)*, Paris, Éditions Desormeaux, 1971, 318 pages.

<sup>264</sup> M. CONDE, *Hérémakhonon*, Paris, France, Union générale d'Éditions, 1976.

En effet, si « l'appel à l'identité culturelle<sup>265</sup> », qui radicalise les discours politiquement marqués à la fin des années 1960 et intime aux « acteurs de se "positionner" dans des champs dont l'autonomie est de plus en plus relative<sup>266</sup> », n'est de prime abord pas suivi par les universitaires guadeloupéens, ceux-ci s'interrogent néanmoins sur ce que serait et devrait être la littérature antillaise que l'on commence tout juste à commercialiser, à découvrir et à étudier<sup>267</sup>. Les éditoriaux de la revue *CARE* prouvent dès 1974 cette ambivalence, entre refus de se laisser dicter des définitions par des mouvements autonomistes qui interrogent l'identité antillaise, désir de dévoiler la qualité littéraire de productions trop longtemps négligées, et tendance à les évaluer au regard de critères politiquement fantasmés et dissociés du réel. En Guadeloupe, au début des années 1970, se développe donc une tendance particulièrement ancrée dans les milieux lettrés une dizaine d'années plus tard : les études littéraires fustigent et méprisent les « doudouistes » qui jouent sur l'exotisme, refusant d'aborder les véritables problématiques sociales et politiques contemporaines. La plus grande partie des intellectuels antillais encense encore la prose d'Aimé Césaire, du *Cahier d'un retour au pays natal* ou de *Ferrements*, vindicative, enflammée, ou encore celle de Vincent Placolý, auquel la revue *CARE*<sup>268</sup> consacra un numéro spécial. La prose de Simone Schwarz-Bart est ainsi accusée de jouer le jeu des « doudouistes », du folklore, comme le soulignent d'abord Condé<sup>269</sup>, puis, en 1975, Oudin-Bastide :

Cette vision du monde qui se dégage de *Pluie et Vent* n'est pas née dans l'imagination de S. Schwarz-Bart. Elle correspond à une conception idéologique certainement vivante dans la paysannerie [...] Mais, consciemment ou inconsciemment là n'est pas le problème, S. Schwarz-Bart rompt avec la réalité en renforçant par tous les moyens cette idéologie. [...]

---

<sup>265</sup> R. TOUMSON, *La Question d'identité, culture et dialectique de l'expérience en milieu antillais*, actes du Colloque organisé par le Comité de la Culture, de l'Éducation et de l'Environnement du Conseil Régional de la Guadeloupe, Pointe-à-Pitre, 11-13 décembre 1989.

<sup>266</sup> J. DUMONT, *L'amère patrie*, *op. cit.*

<sup>267</sup> Ainsi, par exemple, au C.E.S.L., Emile Yoyo, missionné depuis la Martinique, travaille sur les contes et les romans haïtiens ; il remplace Jacques Corzani qui entre 1965 et 1971 proposait une « découverte des littératures négro-africaine » à travers Senghor, Damas et Césaire notamment, à l'Université. Un peu plus tard, Jacques André, arrivé en Guadeloupe au titre de la coopération, enseigne la littérature antillaise à l'université, puis devient professeur de psychologie à l'école normale de Pointe-à-Pitre.

<sup>268</sup> J. ANDRE, « Parcours libidinal d'une œuvre : *La Vie et la Mort de Marcel Gontran* de Vincent Placolý », *CARE*, numéro spécial, Pointe-à-Pitre, 1976. Il importe de noter que ce numéro débute sur des réflexions précises sur la manière dont on pourrait définir la « littérature antillaise » : « Si les mots demeurent ceux de l'Autre [...] leur combinaison, elle, devra renvoyer au lecteur l'image d'une authenticité retrouvée », p. 5.

<sup>269</sup> M. CONDE, « *Pluie et Vent* sur Télumée Miracle de Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*, p. 139.

En se réfugiant dans un monde mythique, elle n'a pas pu ou pas su nous révéler notre monde réel<sup>270</sup>.

Pour les intellectuels de l'époque, *Pluie et vent sur Télumée Miracle* n'est pas un reflet fidèle de la Guadeloupe, et encore moins de ce qui se joue dans les campagnes guadeloupéennes. Se refusant à la revendication, à la lutte sociale, le roman serait, en 1975, à la fois une trahison du peuple et une trahison de la littérature, qui se doit d'être engagée. Il est intéressant de voir que, pétris de cette idéologie, ils reprochent à la Simone Schwarz-Bart qui parcourt la campagne de Goyave, magnétophone au bras pour recueillir les mots des paysans qui l'entourent, de ne proposer dans son roman que son fantasme du vécu paysan. Le débat autour de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* cristallise donc la question de la manière dont un écrivain, ici guadeloupéen, doit écrire, et des thèmes qu'il doit, ou non, aborder.

Nouvelle preuve s'il en est de cette réception compliquée, les efforts de légitimation de l'œuvre qu'entreprendront Pépin Bernabé et Roger Toumson, qui habitent et enseignent en Martinique :

Nous connaissons fort peu de grands romans antillais, de ceux qui à l'instar d'un *Père Goriot*, ou des *frères Karamazov*, campent pour nous des personnages qui semblent sortir de la fiction pour prendre forme dans la réalité. [...] Pourtant il en est un qu'une certaine critique antillaise méconnaît injustement, pour l'avoir questionné non pas en tant que texte littéraire, mais comme analyse sociologique voire comme une thèse politique. À preuve cette excommunication prononcée par Caroline Oudin-Bastide [en 1975]<sup>271</sup>.

Ainsi, en dépit<sup>272</sup> de la chaleureuse réception qui est faite au roman dans les milieux littéraires parisiens, l'accueil de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* est plus circonspect aux Antilles, et plus particulièrement en Guadeloupe. Certains intellectuels réclament un engagement politique qu'ils ne perçoivent pas dans le roman : nulle part n'est fermement condamnée la colonisation, ni ne sont défendus les droits humains. On ne retrouve aucune diatribe engagée en faveur de telle ou telle, ou dénonçant les responsabilités de l'État français dans l'actualité mouvementée de ce milieu du XX<sup>ème</sup> siècle en Guadeloupe. Pour Simone

---

<sup>270</sup> C. OUDIN-BASTIDE, « Pluie et Vent sur Télumée Miracle, Fatalisme et aliénation », *op. cit.*

<sup>271</sup> E. PEPIN, « Le jeu des structures répétitives dans l'oeuvre », dans *Textes et Documents N°2*, Paris, France, Centre universitaire Antilles-Guyane, 1979, p. 75-103.

<sup>272</sup> Ou peut-être, sans doute, faudrait-il dire « à cause » ? Rappelons, en effet, que dans les reproches adressés à l'œuvre par l'élite antillaise, il y a sans doute eu son succès parisien – et notamment la nomination pour le Prix Goncourt, qui range l'autrice du côté de la « métropole » plutôt que de la Guadeloupe.

Schwarz-Bart, il s'agit d'une incompréhension entre elle et son lectorat antillais. Elle dira ainsi, en 1979, revenant sur 1972 :

T.E.D. :

Vous semblez dire que l'élite était réticente. Quel reproche vous a-t-elle adressé ?

S.S.B. :

Que ce n'était pas un livre politique... Mais pour moi le fait d'avoir écrit ça, c'était déjà un acte politique. Il fallait, au contraire, que nous nous retrouvions... Il fallait quelque chose qui ferait que chacun se retrouve au lieu de faire des dissensions. Pour moi, c'est un acte politique. Mais pas avec un sceau, une marque politique<sup>273</sup>.

Simone Schwarz-Bart décrit donc, sept ans après la polémique, son roman *Pluie et vent sur Télumée Miracle* comme « un acte politique » qui ne se clame pas comme tel. Pour elle, son œuvre étant conçue pour avoir un impact sur la société, la *polis*, écrite dans l'objectif de réunir les Guadeloupéens (et sans doute les Antillais en général), autour d'une mémoire commune, elle n'a pas besoin de discours ou d'étiquettes pour être politique. L'œuvre a une portée politique en ce qu'elle éveille des sensibilités, et soulève des questions qui ont un impact sur les lecteurs et leur perception du monde.

Élogieuse ou critique, la réception contribue à la naissance et à la construction de Simone Schwarz-Bart. Une image et un discours se construisent autour d'elle, qui tendent, en 1972, à la détacher d'André Schwarz-Bart, quoi que celui-ci reste présent, non loin, lors des rencontres, et, parfois, répond aux questions des journalistes ou des lecteurs à la place de Simone Schwarz-Bart<sup>274</sup>. Il faut ainsi attendre le roman *Ti Jean L'horizon* en 1979, pour voir l'autrice tenir, seule, tête à ceux qui l'interrogent, et se construire comme une entité entièrement détachée d'André Schwarz-Bart.

### 5.3. *Ti Jean L'horizon* : tisser le fil rouge de l'écriture de Simone Schwarz-Bart

Nous nous proposons donc d'aborder ici la réception de *Ti Jean L'horizon*, troisième roman qui porte le nom de Simone Schwarz-Bart. Il nous semble en effet central dans la perception et la construction de l'autrice par son lectorat : en effet, il incarne une ambiguïté problématique

---

<sup>273</sup> A. SCHWARZ-BART et S. SCHWARZ-BART, « Sur les pas de Fanotte (interview) », *op. cit.* p. 22.

<sup>274</sup> Ceci est particulièrement visible dans l'émission « À Livre Ouvert » du 18 janvier 1973. C'est André Schwarz-Bart qui répond à la lectrice qui s'insurge parce que les deux seules personnes blanches du roman *Pluie et vent sur Télumée Miracle* ne sont dépeintes que comme des personnes désagréables.

au début des années 1980, préoccupées par les questions d'exotisme en littérature. Simone Schwarz-Bart s'inscrit en effet à la fois dans un champ littéraire parisien où elle est essentiellement, depuis *Un plat de porc aux bananes vertes*, reconnue comme la femme et la collaboratrice d'André Schwarz-Bart (où elle se définit *par rapport* à lui), mais aussi comme la représentante des Antilles françaises. Elle s'impose aussi dans un champ littéraire émergent, fortement politisé, celui des Antilles francophones, qui l'accuse d'être subordonnée aux désirs littéraires d'un lectorat ignorant, en quête désespérée d'« exotisme », d'un ailleurs paradisiaque qui n'existe pas.

Ainsi, sept ans après 1972, Simone Schwarz-Bart semble se positionner : dans ses entretiens, elle s'excentre, se présente comme une voix qui s'inscrit dans la recherche d'une Histoire longtemps occultée, d'une identité longtemps niée. Sa posture littéraire connaît une nouvelle inflexion qu'il s'agira ici d'examiner, notamment au regard des attentes de son lectorat, tant à Paris qu'aux Antilles, où elle affirme vivre, pour se détacher de l'image d'une écrivaine exilée, et donc détachée des enjeux politiques et économique des îles de Guadeloupe et Martinique.

### ***L'avènement de l'autrice : Ti Jean L'horizon***

Plus de douze ans après la parution d'*Un plat de porc aux bananes vertes*, et sept après *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Simone Schwarz-Bart signe son troisième roman, *Ti Jean L'horizon*. Une nouvelle fois, la parution fait l'actualité des prix littéraires. En effet le roman lancé dans la « course des prix » (*Elle*, 24.09.79), est sélectionné et finaliste des prix littéraires les plus prestigieux : le Prix Goncourt<sup>275</sup> et le Prix Femina<sup>276</sup>. Il obtiendra en février 1980 le Prix Méridien des Quatre Jurys, destiné « à donner une chance supplémentaire à un écrivain ayant obtenu au moins une voix à l'un des quatre grands prix de fin d'année<sup>277</sup> ».

On peut néanmoins remarquer qu'en dépit de deux sélections parmi les finalistes du Goncourt, en 1972 et 1979, une sélection au prix Femina (1979), le prix des Lectrices d'*Elle*, au cours du dernier trimestre de l'année 1979, le monde littéraire et médiatique peine à détacher Simone Schwarz-Bart de l'ombre d'André Schwarz-Bart, qui, lui, n'a ni publié depuis 1972, ni annoncé de publication. La collaboration littéraire elle-même n'est toujours pas tout à fait

---

<sup>275</sup> ANONYME, *Sud-Ouest*, « Demain, Le Goncourt », 18 novembre 1979 ; C. LECLERCQ, *L'Aurore* « Aujourd'hui le Goncourt – Tout devrait se jouer entre ces trois dames », 19 novembre 1979, p. 9.

<sup>276</sup> *Figaro*, 20.10.1979 ; *Valeurs actuelles*, « Le loto des romanciers », 12 novembre 1979.

<sup>277</sup> ANONYME, 12 février 1980 à partir de la Dépêche AFP 111239.

comprise. Ainsi, nombre d'articles, comme dans le journal *Le Figaro*, occultent des publications de Simone Schwarz-Bart le roman *Un plat de porc aux bananes vertes* :

Après sept ans de silence, le second roman de la célèbre romancière guadeloupéenne a qui l'on devait déjà *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, *Ti Jean L'horizon* -le héros mythique des contes créoles- nous fait pénétrer de plein fouet dans l'histoire lointaine et magique des Antilles françaises<sup>278</sup>.

Annonçant la parution de *Ti Jean L'horizon*, le journal désigne ce roman non comme le troisième, mais le second (et donc le dernier) de Simone Schwarz-Bart. L'autrice est toujours étiquetée « guadeloupéenne » par *Le Figaro*, et ce n'est sans doute pas un hasard si les deux années où ses romans sont sélectionnés pour le prix Goncourt, ils se trouvent en compétition avec des romans qualifiés de « régionalistes ». Ces derniers mettent en valeur une région française, comme *L'épervier de Maheux* (Goncourt 1972), roman paysan dont le récit se déroule dans le Haut-Pays des Cévennes ; ou un ailleurs francophone, comme *Pélagie-la-Charrette* (Goncourt 1979) d'Antonine Maillet qui met en avant l'Acadie, sur fond de guerre d'indépendance américaine.

On note, certes, une inflexion chez certains journalistes qui tendent à transformer la posture littéraire de Simone Schwarz-Bart, et à la débarrasser du nuage exotique qui l'entoure, pour insister sur le talent de l'écrivaine :

Vous souvenez-vous de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* et d'*Un plat de porc aux bananes vertes* ? Simone Schwarz-Bart n'a pas fini de nous étonner avec son talent de donner à toutes choses une dimension différente, comme si le réel et le surnaturel ne faisaient qu'un<sup>279</sup>.

De plus, ce talent n'est pas entaché par l'échec au Goncourt : si Simone Schwarz-Bart n'obtient pas le Prix Goncourt, c'est parce qu'il est impossible que deux auteurs, mari et femme (portant, donc, le même nom de famille ; voire, ici, le même pseudonyme), reçoivent tous deux ce prix. André Schwarz-Bart l'ayant accepté en 1959, Simone ne peut plus en être récompensée en 1979 :

On raconte volontiers que Simone Schwarz-Bart aurait eu le prix Goncourt, cette année, si son mari n'avait pas déjà été lauréat en 1959 pour *Le Dernier des Justes*. Quoi qu'il en soit, Simone Schwarz-Bart n'a besoin de personne pour que son originalité, sa personnalité, sa richesse naturelle éclatent à l'évidence. Voici un écrivain qui ne transmet pas seulement quelques idées mais tout un monde peu connu des Occidentaux

---

<sup>278</sup> C. MUROL, « Romans : Ti Jean l'Horizon », *Le Figaro*, 4 novembre 1979.

<sup>279</sup> G. S., « Lu pour vous : Ti Jean l'Horizon de Simone Schwarz-Bart », *La Suisse*, 26 octobre 1979.

et toute une façon de voir, de sentir, d'appréhender le réel et plus encore l'irrationnel, le surnaturel. [...] Après *Un plat de porc aux bananes vertes* et *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, ce troisième roman de Simone Schwarz-Bart apparaît comme encore mieux poli et achevé<sup>280</sup>.

Au-delà de l'injustice que relève la journaliste, le terme « surnaturel » est à noter, car il revient dans nombre de retours critiques. Le surnaturel désigne ce « qui appartient à un univers supérieur au monde terrestre » et « qui ne relève pas des lois de la nature, d'un système d'explication rationnel<sup>281</sup> ». Les personnages de Simone Schwarz-Bart baignent certes dans le surnaturel, dans un univers empreint de réalisme magique, dans lesquels le narrateur traite « les intrusions du surnaturel dans un cadre réaliste comme si elles étaient parfaitement naturelles et vraisemblables<sup>282</sup> » ; plus encore, les narrateurs « épousent la foi des personnages dans une réalité magique<sup>283</sup> », conférant au texte un ancrage dans un « réalisme merveilleux<sup>284</sup> », ce qui accentue une possible confusion entre l'auteur et ses narrateurs. Ainsi, on note que la posture de Simone Schwarz-Bart se confond progressivement avec l'image de Télumée, ou peut-être plus encore des personnages féminins de *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Elle est celle qui, proche de la nature, peut convoquer la magie, et, notamment, la magie des mots. Ainsi, comme Toussine Lougandor, dite Reine-Sans-Nom, elle est une « maîtresse dans l'art de conter<sup>285</sup> » ; plus encore, comme Man Cia, elle devient sorcière :

Avec son langage coloré où foisonnent les images, Simone Schwarz-Bart nous fait croire à la magie, tout en s'élevant bien au-dessus du simple folklore. Par la beauté du récit, ces contes antillais prennent une dimension universelle, et rejoignent d'ailleurs le goût occidental et moderne du fantastique. L'auteur entretient une familiarité avec le surnaturel que c'est à se demander si elle ne serait pas elle-même un peu sorcière<sup>286</sup> !

De nouveau, le terme « surnaturel » apparaît. On note, de plus, que de « sorcière » à « conteuse », la posture de Simone Schwarz-Bart se construit à partir des images et des

---

<sup>280</sup> S. GUYE, « Le Livre dont on parle : Ti Jean l'Horizon, roman de Simone Schwarz-Bart », *La vie protestante*, 21 décembre 1979.

<sup>281</sup> « Surnaturel », *Trésor de la Langue française*.

<sup>282</sup> C. SCHEEL, « Réalisme magique et réalisme merveilleux dans l'oeuvre d'André et de Simone Schwarz-Bart », *Présence Francophone : André Schwarz-Bart et Simone Schwarz-Bart à Metz*, n° 79, 2012, p. 67-83.

<sup>283</sup> *Id.*

<sup>284</sup> *Id.*. Voir aussi M. AITA SOLIMANDO, « Simone Schwarz-Bart dans la poétique du réel merveilleux », *op. cit.* ; M. AITA SOLIMANDO, « Vers une poétique littéraire de la Caraïbe : de Carpentier à Simone Schwarz-Bart », *Synergies Vénézuéla*, n° 6, 2011, p. 11-22 ; K. GYSSELS, « De la réversibilité: du textile au texte, hommage à André Schwarz-Bart », *La tribune des Antilles*, vol. 54, novembre), 2008, p. 34-35.

<sup>285</sup> C.D. *Magazine littéraire*, décembre 1979, p. 48.

<sup>286</sup> G. S., « Lu pour vous : Ti Jean l'Horizon de Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*



personnages de ses romans. Ainsi, « par le pouvoir magique qu'elle a de tresser des mots qui deviennent phrase, image, vision, poème<sup>287</sup> », l'autrice se confond avec ses personnages.

Le roman *Ti Jean L'horizon* ajoute une épaisseur à cette posture littéraire : Simone Schwarz-Bart s'inspire en effet d'un personnage du répertoire du conte antillais, Ti Jean l'Horizon ; s'en saisissant, elle réaffirme sa volonté de se présenter comme d'une part comme conteuse, mais plus encore comme conteuse antillaise. Dès 1979, Simone Schwarz-Bart se présente ainsi comme une passeuse de parole et insiste sur l'ancrage de cette tradition en Guadeloupe : son passage dans l'émission '*Strophes*, en octobre 1979, fait ainsi grande impression.

Tout d'abord la grande beauté sérieuse de Simonne Schwartz-Bart (sic), l'Antillaise, qui parle avec lenteur au début, sans doute à cause d'une timidité, une crainte : « Chez nous, la télévision a mangé l'âme des gens. » Et puis par sa lenteur et sa gravité mêmes elle réussit à exorciser *Apostrophes*, à en faire une veillée antillaise, où chacun écoute ce que l'autre a à raconter. [...] « J'appartiens à une culture qui est magique, qui est fantastique ». Avons-nous gardé, dans nos métropoles industrielles, quelque chose de cette fabuleuse et captivante tradition orale qui irrigue une communauté<sup>288</sup>.

C'est un pan de culture créole que Simone Schwarz-Bart offre aux téléspectateurs en convoquant, ne serait-ce que dans l'imaginaire, « la veillée antillaise », et, de nouveau « le magique », le « fantastique ». Ainsi, Simone Schwarz-Bart se conforme parfaitement aux attentes de son public, et rend hommage à son île natale aux traditions invisibles pour ceux qui vivent sur le sol européen.

L'équilibre est précaire et fragile pour ne pas sombrer dans l'« exotisme », épée de Damoclès pendue au-dessus de tout écrivain antillais. Ainsi, certains journalistes affirmeront, comme dans *Elle* :

Mais plus important que le jeu des références, ce qui compte ici, c'est la volonté de Simone Schwarz-Bart. Obéissante à la tradition, respectueuse des vieillards, du temps sans cesse bouleversé, du don de parole qui parfois guérit, sensible aux problèmes sociaux et politiques de son île, pleine d'espoir, puisque rien n'est encore écrit sur cette terre vouée aux conteurs, puisque son peuple commence seulement à se découvrir, elle n'a pas écrit là une nouvelle version de « Racines ». Elle nous rappelle que les Antilles – sœurs lointaines de la France- ont engendré de fameux poètes qui ne se hasardent pas du côté du folklore pour cartes postales<sup>289</sup>.

---

<sup>287</sup> H.B. « La vie est une note – Simone Schwarz-Bart Ti-Jean l'Horizon », *La Terre retrouvée*, 7 décembre 1979.

<sup>288</sup> L. DISPOT, « Laurent Dispot a vu sur A2 - "Apostrophes", Histoires insolites, étranges ou extraordinaires », *Le Matin*, 6 octobre 1979.

<sup>289</sup> *Elle*, 19 novembre 1979, p. 32.

Ou encore :

*Ti Jean L'horizon* comblera tous ceux qui attendent des romans des îles autre chose qu'exotisme facile, pittoresque d'expression et affliction paternaliste. La langue jaillit ici avec le naturel d'une source, les légendes ne jouent jamais avec la naïveté, la pitié et la colère sonnent vrai. La langue ample, magnifique, racée, démontre que le français, manié avec une telle virtuosité, peut porter le chant loin et fort<sup>290</sup>.

Enfin :

Il n'est bien sûr par question ici d'exotisme, de pittoresque. Cette quête des origines à laquelle se livre *Ti Jean* nous place d'emblée au cœur des grands mythes et ce sont eux qui sont offerts à notre imagination, eux qui viennent féconder l'imaginaire occidental. En plongeant ses racines dans la tradition orale, l'écriture se fortifie et trouve un rythme propre, la langue se met à faire des étincelles<sup>291</sup>.

Une défense journalistique semble se déployer pour désarmer, avant qu'elles n'aient été formulées, les accusations qui planent sur l'autrice antillaise : peut-être en mémoire des critiques de 1972, ou de celles qui sont alors fréquemment formulées à l'encontre des écrivains antillais. Il nous semble aussi qu'elles répondent à une nécessité, sans doute pour prévenir le contrepoint prévisible de la posture de Simone Schwarz-Bart, cet « oiseau des îles<sup>292</sup> », assurer le succès du roman... et sans doute rassurer le lecteur, avide d'authenticité, sur la qualité du roman. La réception de *Ti Jean L'horizon* nous semble ainsi marquer une contradiction majeure chez le lectorat de l'époque. Simone Schwarz-Bart est présentée et attendue comme une écrivaine guadeloupéenne : elle doit alors surprendre le lecteur « occidental », par une prose originale qui rappelle les îles. À cet effet, elle doit faire référence à sa culture antillaise, mais sans « exotisme » : en d'autres termes, elle ne doit pas donner à son lecteur la sensation d'un récit superficiel, construit à son attention, « véritable foyer de stéréotypes, [qui] empêcherait le lecteur de comprendre l'autre dans son "authenticité"<sup>293</sup> » ; pourtant, il est aussi nécessaire que ce dernier comprenne de bout en bout ce dont il est question pour ne pas être perdu. Le pari est de taille, et, de fait, certains critiques n'hésiteront pas, dès janvier 1980, à qualifier *Ti Jean L'horizon* en ces termes :

---

<sup>290</sup> P. LEPAPE, « 21.35 Apostrophes – Histoires insolites, étranges ou extraordinaires » *Télérama* 29.09 au 05.10.1979, p. 87.

<sup>291</sup> ANONYME, *Sud-Ouest*, « Demain, Le Goncourt », 18 novembre 1979.

<sup>292</sup> J.M. « Deux oiseaux des îles », *Paris-Poissy*, 26 octobre 1979.

<sup>293</sup> N. SCHON, *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, Paris, France, Éditions Karthala, 2003, p. 14.

Ti Jean est le héros traditionnel des contes créoles. Avons-nous perdu notre âme d'enfant ? Le roman nous a paru entaché de bien des préciosités gratuites et jouant trop sur l'exotisme ; si on pense souvent en cours du récit à Dante et surtout à l'*Odyssée*, ce n'est pas au bénéfice de Simone Schwarz-Bart<sup>294</sup>.

Nous reviendrons plus loin sur l'importance de la langue et du mot « préciosité » (qui sera repris à l'envi par les critiques acides), et sur le positionnement délicat de l'écrivain francophone dans le champ littéraire. Nous insisterons simplement sur cette posture délicate que construit Simone Schwarz-Bart, et de l'image qu'elle renvoie, parfois malgré elle, à l'instar d'un Confiant s'écriant :

Et le drame pour moi, écrivain antillais, c'est que ni le cocotier ni la plage de sable blanc ne sont exotiques dans mon vécu quotidien mais, dès l'instant où, usant de la langue française, je m'attelle à les évoquer, je me retrouve littéralement pris en otage, terrorisé au sens étymologique du terme par le regard réifiant de l'Occident<sup>295</sup>.

L'année 1979 et la sortie de *Ti Jean L'horizon* est aussi un tournant dans le positionnement politique de l'autrice : au fil des entretiens, elle s'impose comme une figure engagée, quittant la posture de l'écrivaine timide qui caractérisait ses premières publications : l'autrice *quasi* invisible pour *Un plat de porc aux bananes vertes*, timide et effacée pour *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, tient tête aux journalistes et s'engage dans une « quête d'identité » pour le peuple guadeloupéen, avec *Ti Jean L'horizon*.

### ***Devenir une autrice « guadeloupéenne » au début des années 1980***

Il nous semble que la réception de *Ti Jean L'horizon*, en germe dans celle de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* contraint Simone et André Schwarz-Bart à adopter deux postures radicalement différentes, qui complexifient une approche du duo d'écrivains et de cette collaboration littéraire. En effet, progressivement, Simone Schwarz-Bart doit se positionner par rapport aux enjeux qui sont ceux de la littérature émergente qu'est la littérature antillaise à partir des années 1970. Elle y est d'abord poussée par l'appareil critique qui accompagne la parution de ses romans. Ce dernier lui donne progressivement la place et la force d'une conteuse, figure à laquelle elle est régulièrement renvoyée, alors même que, contrairement à Patrick Chamoiseau

---

<sup>294</sup> ANONYME, « Schwarz-Bart (Simone) *Ti-Jean l'Horizon*. Roman. », *Bulletin critique du livre français*, 01.1980, p. 19.

<sup>295</sup> R. CONFIANT, « Questions pratiques d'écriture créole », *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, 1994, p.173, cité par N. SCHON, *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, op. cit. p. 16.

en 1988<sup>296</sup>, elle évacue sciemment toute référence visible à cette figure ancestrale<sup>297</sup> : dans le roman *Ti Jean l'Horizon*, nulle représentation d'un conteur fictionnel pour narrer les aventures du héros, pourtant issu du folklore oral antillais. Seul se lisent quelques interventions, ponctuelles, en début de chapitre, dont le ton est souvent plus proche d'un narrateur diderotien que d'un conteur antillais. Plus encore, il lui est demandé de se positionner politiquement, comme le font les écrivains de cette dite francophonie émergente, par rapport au « centre » par rapport auquel ils se construisent et se façonnent<sup>298</sup>. L'autrice doit donc se construire entre ce « centre<sup>299</sup> » qui l'adoube et lui donne une légitimité en la sélectionnant pour les plus prestigieux prix littéraires<sup>300</sup>, et les « marges » auxquelles elle est renvoyée : antillaise, noire, femme.

En ce sens, *Ti Jean l'Horizon* représente un tournant radical, en ce qu'il se présente comme une prise de position de l'autrice dans la littérature antillaise. D'une part parce qu'il se donne à voir comme une quête d'identité, celle d'un personnage guadeloupéen qui se rend en Afrique pour retrouver à la fois son avenir (la femme Egée disparue) et ses racines. D'autre part parce qu'il place l'autrice comme une écrivaine engagée qui participe aux luttes et aux questionnements identitaires de son peuple. Ainsi, en 1979, Simone Schwarz-Bart prend la parole pour répondre à Wolfromm qui avait émis une critique acerbe, dans le « Courrier des lecteurs de l'Express » :

Jean Didier Wolfromm ne semble guère aimer mon livre : c'est son droit. Il me taxe, au passage, d'« assimilationniste » : là commence mon droit de réponse. En effet, mes positions politiques ne sauraient être connues par l'auteur de cet article, qui prend ainsi le caractère d'une diffamation gratuite. Je dois souligner la gravité de l'emploi d'un tel terme, dans le cadre actuel de la lutte pour l'affirmation de la personnalité antillaise.

Pour moi comme pour bien d'autres, l'assimilation, le mimétisme de l'Occident sous toutes ses formes, demeure le plus grand danger pour nos îles. C'est ce que j'ai essayé

---

<sup>296</sup> P. CHAMOISEAU, *Solibo Magnifique: roman*, Paris, France, Éditions Gallimard, 1988.

<sup>297</sup> Si on en croit la correspondance de Simone Schwarz-Bart avec son éditeur, le roman portait pourtant la marque d'un conteur : la conteuse, qui portait l'histoire aurait cependant été évacuée des dernières versions du manuscrit (IMEC). Nous y reviendrons plus loin.

<sup>298</sup> C. ALBERT et UNIVERSITE DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR (éd.), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, France, Éditions Karthala, 1999.

<sup>299</sup> Pour reprendre la terminologie et les oppositions notamment formulées par M. BENIAMINO, *La francophonie littéraire: essai pour une théorie*, Paris, France, Canada, 1999.

<sup>300</sup> Voir notamment à ce sujet R. YERGEAU, *À tout prix: les prix littéraires au Québec*, Montréal, Canada, Triptyque, 1994, qui souligne que «les gratifications symboliques que les différents appareils institutionnels décernent aux écrivains [lui] apparaissent révélatrices des enjeux qui marquent les champs littéraire, culturel et même politique d'une époque ».

d'exprimer dans « Ti Jean L'horizon » comme dans mon premier livre. Je regrette que M. Wolfromm ne l'ait pas perçu<sup>301</sup>.

Simone Schwarz-Bart se pose donc comme frontalement engagée dans « la lutte pour l'affirmation de la personnalité antillaise », contre « l'assimilation », contre « le mimétisme de l'Occident sous toutes ses formes ». Elle place ses œuvres, *Pluie et vent sur Télumée Miracle* et *Ti Jean L'horizon* au cœur de revendications politiques qui rejoignent celles des intellectuels antillais, écrivains et universitaires, qui travaillent à construire leur autonomie dans le champ littéraire national. Ce faisant, elle annihile immédiatement la critique qui fait de ses œuvres des écrits « exotiques » : la quête d'identité du héros est aussi celle de l'auteur. Certains articles, comme dans le *Journal Antillais*, la présenteront alors comme une « aède de la négritude », ayant rédigé « l'œuvre la plus locale, la plus typique [et aussi] la plus universelle », marquée par un certain « dévouement », ajoutant :

*Ti Jean L'horizon* est un livre plein de magie, de visions, d'aventures. Un livre qui tient à la fois de l'épopée, du conte de nourrice et du rêve mystique. La Guadeloupe, ou plus exactement « Fond Zombi », en est le centre. Mais le cercle autour, c'est le monde noir, le monde des esclaves<sup>302</sup>.

Simone Schwarz-Bart devient donc, avec ce roman, une porte-parole des interrogations et souffrances du peuple antillais, et est reconnue comme telle. Elle interroge l'esclavage, ses origines, le « monde noir ». Elle met en lumière la délicate construction historique et identitaire de l'Antillais, qui cherche en Afrique ses origines, mais n'est douloureusement pas reconnu par ce continent<sup>303</sup>. Plus encore, elle montre dans *Ti Jean L'horizon* l'échec de toute quête identitaire qui chercherait à se déraciner de l'île et plus largement des Antilles.

Je suis à la recherche profonde de l'identité antillaise. La quête de Ti Jean, c'est la quête de tout un peuple. À chaque fois, il demande : « vous connaissez mon pays ? » ... Mais personne n'a entendu parler de la Guadeloupe. Il sent que son pays n'existe pas pour les autres. C'est toujours lui qu'il cherche et à travers lui l'identité antillaise. À cause de notre histoire il nous arrive de nous demander si nous sommes vraiment qui nous sommes, si nous appartenons au monde de vivants, à celui du vide ou du néant. C'est un peu cela, j'écris pour éclairer ma propre nuit<sup>304</sup> !

---

<sup>301</sup> S. SCHWARZ-BART, « L'express Courrier : la parole aux lecteurs », *L'Express*, 10 novembre 1979 ; elle reçoit une réponse le 7 décembre 1979 de Jean Didier Wolfromm qui lui demande platement de l'excuser.

<sup>302</sup> ANONYME, « Littérature : Simone Schwarz-Bart, l'aède de la négritude », *Journal Antillais*, mars 1980.

<sup>303</sup> On retrouve ici le questionnement abordé par Maryse Condé dans son premier roman *Hérémakhonon* en 1976.

<sup>304</sup> « Simone Schwarz-Bart, Ti-Jean l'Horizon. Interview de Jacques Chancel. », *op. cit.*

L'autrice adopte donc les codes de la génération d'écrivains antillais à laquelle elle appartient. Elle s'exprime au nom d'un « nous », d'une communauté qui, comme elle, est perdue dans les méandres de sa propre histoire. Il importe de remarquer qu'elle se rattache à cette communauté en reprenant la figure de Ti-Jean, mais aussi partiellement, celle du conte raconté dans un système de récits enchâssés, au royaume des morts, par la femme au bec de canard ; mais qu'elle y ajoute ce qui, comme le rappelle Schon, n'appartient pas aux contes créoles, à savoir une recherche identitaire<sup>305</sup>. Ainsi son roman peut être lu comme un roman parcouru d'une dimension politique que les critiques n'attribuaient pas à *Pluie et vent sur Télumée Miracle* quelques années plus tôt :

Une quête amoureuse, un délire onirique, un processus de rédemption ? Il y a de tout cela dans cette œuvre d'un fastueux baroque. Et aussi du voyage initiatique mêlé à du combat politique. Mais il y a surtout quête d'humanité : l'affirmation, en tant qu'homme, du « nègre », ce sous-homme ; et de sa culture, réduite dans les meilleurs des cas au folklore, en tant que vraie culture<sup>306</sup>.

Le roman doit donc être lu au prisme de revendications politiques : il pousse à reconnaître « sa culture [...] en tant que vraie culture ». Dans *La vie littéraire*, recueil hétéroclite de petits textes et essais dans lequel il évoque notamment l'œuvre de Simone et André Schwarz-Bart, Updike attribue ces propos à l'autrice :

Pour moi, l'essence de la Guadeloupe, ce sera toujours le plus opprimé et le plus fier des nègres de l'île : non brisé et non brisable. Très tôt, j'ai rêvé qu'un jour je pourrai parler d'eux, afin qu'il leur soit fait justice<sup>307</sup>.

Simone Schwarz-Bart se présente comme une porte-parole, comme celle qui réparera une injustice faite, notamment par l'histoire de l'île qu'elle revendique comme sienne. Elle n'est plus l'écrivaine, exilée à Paris puis en Suisse, qui regrettait la perte d'un monde antillais : installée en Guadeloupe, à Goyave, elle défend son île, et revendique ses attaches : « on dit qu'une feuille ne tombe jamais loin de ses racines ; c'est normal que je sois là-bas<sup>308</sup> ». L'« épouse du Prix Goncourt André Schwarz-Bart » d'*Un plat de porc aux bananes vertes* devient « écrivaine de l'exil<sup>309</sup> » avec *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, puis s'attache à «

---

<sup>305</sup> N. SCHON, *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, op. cit. p. 48.

<sup>306</sup> J. VIGNES, « Ti Jean l'homme. "Ti Jean l'horizon" de Simone Schwarz-Bart, lu par Jacques Vignes. », *Jeune Afrique* n°984, 14 novembre 1979, p. 72.

<sup>307</sup> S. SCHWARZ-BART citée par J. UPDIKE, *La Vie littéraire*, J. Malignon (trad.), Paris, Éditions Gallimard, 1979, p. 156-159.

<sup>308</sup> « Simone Schwarz-Bart, Ti-Jean l'Horizon. Interview de Jacques Chancel. », op. cit.

<sup>309</sup> S. SCHWARZ-BART, dans *Id.*

exprimer [s]on peuple<sup>310</sup> » dans *Ti Jean L'horizon*. Celle qui se défend de faire de « la politique », tout en précisant toujours mystérieusement que « la politique ne se résume pas qu'à la politique<sup>311</sup> » travaille à offrir un texte puissant à ses lecteurs, et tout particulièrement ses compatriotes antillais.

De plus, à l'instar des auteurs qui lui succéderont, elle se positionne dès 1979 sur la question de la langue<sup>312</sup>, « surconscience linguistique de l'écrivain », dans un « désir d'interroger la nature même du langage et de dépasser le simple discours ethnographique » que Gauvin place comme primordial dans la manière de se construire des écrivains francophones<sup>313</sup> :

La Guadeloupe a une histoire particulière. Le langage créole est très imagé ; nous avons, nous autres antillais, un rapport de force avec la langue française [...] nous (écrivains antillais), nous la démantelons, nous la forçons à notre rythme. C'est un acte d'appropriation de la langue, qu'il faut faire avant de commencer à travailler ; et ensuite, à côté, on a la langue créole inachevée, créatrice, en train de se faire, travaillant constamment à de nouvelles inventions. Je pense à ces proverbes qu'on invente sur l'heure, ces petits événements qui fabriquent... qui poussent les gens à fabriquer le mot juste. A côté de cela, nous parlons un français qui est différent d'ici ; celui des cadets de familles françaises, arrivés en Guadeloupe pour faire fortune ; un français très ancien [...] avec des termes forts, vigoureux (de la marine souvent) qui sont restés dans la langue ! [...] Nous avons un français qui nous appartient, rapport particulier à la langue française<sup>314</sup>.

Il s'agit donc pour l'autrice de se démarquer, d'écrire, mais autrement, dans un rapport à la langue particulier qui la distingue des auteurs du « centre », et la rapproche de ceux des « marges ».

Simone Schwarz-Bart travaille donc, en 1979 à s'excentrer, à s'écarter de la posture qui avait été la sienne en 1967 et 1972 : celle d'une autrice subordonnée au célèbre Prix Goncourt André Schwarz-Bart, vivant loin de l'île qu'elle évoquait dans ses romans. Plus encore, il n'est pas exclu qu'elle tente aussi, par-là, de se rapprocher des milieux littéraires et intellectuels antillais,

---

<sup>310</sup> *Id.*

<sup>311</sup> *Id.*

<sup>312</sup> L. GAUVIN (éd.), *L'écrivain francophone à la croisée des langues : entretiens*, Paris, France, Éditions Karthala, 1997 ; L. GAUVIN, *Écrire, pour qui? l'écrivain francophone et ses publics*, Paris, France, Éditions Karthala, 2007.

<sup>313</sup> L. GAUVIN, *Écriture, surconscience et plurilinguisme : une poétique de l'errance*, Paris, France, Éditions Karthala, 1999, p.14.

<sup>314</sup> S. SCHWARZ-BART, dans « Simone Schwarz-Bart, Ti-Jean l'Horizon. Interview de Jacques Chancel. », *op. cit.*

qui ne concèdent pas à la considérer comme autrice, et encore moins comme autrice antillaise, porte-parole légitime d'un peuple qui se construit politiquement.

### *Une difficile conquête de légitimité aux Antilles*

En effet, en janvier 1980, à peine quelques mois après la parution de *Ti Jean L'horizon*, la revue universitaire CARE publie son cinquième numéro sur le thème de la mort, composé d'articles et contributions de sociologues, anthropologues et historiens de l'*intelligentsia* antillaise. Dans cette revue qui, dès sa création en 1975 interroge la place de l'intellectuel dans la société, et notamment dans la société antillaise, peu de place est laissée aux comptes-rendus de lecture : pourtant le n°5 de la revue offre une vitrine à *Ti Jean L'horizon*. Comme en 1972, l'autrice n'est pas épargnée par la critique, qui fustige cette « parole folle [qui] n'est pas sans provoquer chez le lecteur un certain ennui », et les « artifices » que sont « les grandes narrations fabuleuses, à la manière d'Homère, de Rabelais et de la tradition orale ». Laplaine conclut :

L'histoire qui donnera du poids à l'existence de l'Antillais n'est pas le produit de quelque contrebande de quelque Odyssée solitaire relatée sur le mode impavide et boursoufflé de S. Schwarz-Bart, mais la furieuse patience du couple Papa Longoué Mathieu Beluse explorant avec humilité le cadastre de l'île dérisoire<sup>315</sup>.

Au-delà d'un style littéraire (trop) détaché et prétentieux, Laplaine semble déplorer, chez Simone Schwarz-Bart, l'universalité, ou du moins le terreau européen de son travail d'écriture (il déplore que la forme s'inspire de l'« Odyssée homérique »), qui aurait pu pourtant servir la dimension créole défendue par nombre d'écrivains notamment à partir du début des années 1990<sup>316</sup>. Pour comprendre cette critique, il nous semble fondamental de revenir à la question qui est notamment au cœur de toute la démarche de la revue CARE : Qu'est-ce qu'un intellectuel antillais ? Et, par ricochet, qu'est-ce que la littérature antillaise ?

« Antillaise » ? N'y a-t-il pas au sein de la littérature contemporaine un étrange paradoxe à vouloir ainsi assigner un corpus littéraire à une terre d'origine ? Dans « littérature antillaise » que prétend l'épithète ? Désigner l'appartenance ethnique tout d'abord. Le lieu géographique servant de cadre au texte littéraire ensuite. Mais il y a plus : la désignation d'une écriture. Sous-jacent à l'expression de « littérature antillaise » il y a l'espoir d'une co-naturalité des productions littéraires entre elles. Faire en sorte que le lecteur, au-delà de la reconnaissance des lieux et des êtres, en humant le texte en respire l'origine. Projet qui envahit la scène depuis « Légitime Défense » : rompre avec un art asservi aux modèles européens (la poésie symboliste de D. Thaly, etc...), substituer à une littérature plagiaire une littérature originaire. Si les mots demeurent ceux de l'Autre

---

<sup>315</sup> J. LAPLAINE, « Ti Jean l'Horizon « Fantômes et fantasmagories de la négrité » », *CARE* n°5, janvier 1980

<sup>316</sup> J. BERNABE, P. CHAMOISEAU et R. CONFIANT, *Éloge de la créolité*, M. B. Taleb-Khyar (trad.), Paris, France, Éditions Gallimard, 1993



(malgré la tendance croissante à puiser dans un lexique original), leur combinaison, elle, devra renvoyer au lecteur l'image d'une authenticité retrouvée. Être enfin soi-même et non plus reproduire ce que l'Autre fait de moi. Renouer la parenté d'une littérature et d'un terroir, texte végétal enfanté par la terre-mère dont l'auteur se fait le héraut. Littérature ombilicale<sup>317</sup>.

Cette analyse de Jacques André est centrale : tout l'enjeu, pour l'écrivain antillais, est de ne se reposer ni sur sa terre d'origine, ni sur le cadre géographique des Antilles (pour éviter les écueils du doudouisme et de l'exotisme), mais, surtout, de trouver une voix qui lui est propre, qui résonne en lui et qui résonne pour son lecteur, sans avoir, pour cela, besoin de convoquer un imaginaire local. Cette remarque rejoint celle de l'écrivain argentin Borgès qui dans l'essai « L'écrivain argentin et la tradition » souligne que, paradoxalement, l'origine géographique d'un texte, pour être authentique, doit disparaître. Il illustre cette observation avec une anecdote empruntée à Gibbon, et conclut : « Nous, les Argentins, nous pouvons nous assimiler à Mahomet, nous pouvons croire dans la possibilité d'être argentins sans abonder dans la couleur locale<sup>318</sup> ». En d'autres termes : l'ancrage géographique d'un texte ne repose pas sur sa référence explicite, les traits saillants d'une géographie ne pouvant être remarqués par celui qui y est quotidiennement confronté. Et s'il n'y a pas de chameaux dans le *Coran*, c'est que leur présence ne mérite pas d'être relevée. Il importe donc de s'affranchir d'un regard extérieur, mais aussi des codes qui sont le signe d'une extranéité ; pour J. André, « rompre avec un art asservi aux modèles européens », même si sa langue est contrainte (pour être lu aux Antilles, il faut écrire en français) ; pour Laplaine, se détacher du modèle de l'Odyssée. C'est là la condition de l'authenticité, mais surtout d'un retour à soi, à son identité et sa mémoire.

La production littéraire antillaise des années 1980, extrêmement riche, complexe, se déploie de plus autour d'une question centrale : comment appréhender la mémoire, le passé, quand ces derniers ont été spoliés par la colonisation, tant dans l'Histoire que dans les récits littéraires ? Il importe en effet de rappeler, très schématiquement, l'histoire littéraire des Antilles : quoi que

---

<sup>317</sup> J. ANDRÉ, « "Préfigure" ; Parcours Libidinal d'une oeuvre - La Vie et la Mort de Vincent Placoloy », *CARE*, janvier 1976.

<sup>318</sup> « Gibbon remarque que dans le livre arabe par excellence, dans le *Coran*, on ne trouve pas de chameaux ; je crois que s'il existait quelque doute sur l'authenticité du *Coran*, cette absence de chameaux suffirait à prouver qu'il est arabe. Il fut écrit par Mahomet, et Mahomet, en tant qu'Arabe, n'avait aucune raison de les distinguer ; par contre, un faussaire, un touriste, un nationaliste arabe auraient immédiatement prodigué chameaux et caravanes de chameaux à chaque page (Je crois que nous, les Argentins, nous pouvons ressembler à Mahomet, nous pouvons croire à la possibilité d'être argentins sans abonder en couleur locale », J.L. BORGES, « L'écrivain argentin et la tradition », *Discussion, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, t. I, p. 272. Le parallèle est d'autant plus pertinent qu'en Argentine aussi la question de l'authenticité se pose, après une histoire littéraire elle aussi marquée par un certain « exotisme », la littérature gauchesque.

ce découpage soit discuté et commenté<sup>319</sup>, nous reprenons ici celui que propose Corzani dans son histoire de la littérature antillaise de la Martinique, de la Guadeloupe et de la Guyane publiée en 1978, quelques années avant la parution du troisième roman de Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*. L'universitaire détache trois grandes périodes littéraires dans les Antilles françaises : une première période qui voit fructifier la littérature des colons, et donc des récits qui occultent ceux des colonisés ; une deuxième période qui elle aussi donne une place de choix à des récits exotiques et régionalistes ; et enfin une dernière période notamment marquée par le mouvement de la Négritude. Cette dernière occupe une place considérable dans son ouvrage<sup>320</sup>.

En somme, jusqu'au XIX<sup>ème</sup> siècle, la littérature occulte l'Histoire, ou du moins fait peser sur la mémoire collective une chappe d'oubli. L'esclavage, notamment, disparaît consciencieusement des récits coloniaux ; et, avec lui, la misère et la pauvreté d'un peuple déraciné. Il s'agira donc pour les écrivains, à partir des années 1970 de se réapproprier une mémoire qui part en lambeaux, tout en essayant de trouver, précisément, des sources fiables, prétendument non affectées par le point de vue colonial. La littérature orale, les contes, les chants notamment, apparaîtront alors comme la matière privilégiée dans une recherche d'authenticité artistique et historique. Comme le rappelle Chancé<sup>321</sup>, tout l'enjeu est de se réapproprier une histoire, de faire face à une béance, à un vide, une absence : le roman s'inscrit alors dans la « quête d'une parole historique, une parole-acte qui restitue le passé et donne des repères, pose les jalons d'une prise de connaissance active, apte à engendrer un acte historique<sup>322</sup> » :

Le passé, notre passé subi, qui n'est pas encore histoire pour nous, est pourtant là (ici) qui nous lancine. La tâche de l'écrivain est d'explorer ce lancinement, de le « révéler » de manière continue dans le présent et l'actuel. Cette exploration ne revient donc ni à une mise en schémas ni à un pleur nostalgique. C'est à démêler un sens douloureux du temps, à le projeter à tout coup dans notre futur, sans le recours de ces sortes de plages temporelles dont les peuples occidentaux ont bénéficié, sans le secours de cette densité

---

<sup>319</sup> N. SCHON, *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, op. cit.

<sup>320</sup> J. CORZANI, *La littérature des Antilles-Guyane françaises*, op. cit..

<sup>321</sup> D. CHANCE, *L'auteur en souffrance: essai sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain, 1981-1992*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

<sup>322</sup> D. CHANCE, « 2. La mort de Papa Longoué », dans *Édouard Glissant, un « traité du déparler »*, Paris, France, Éditions Karthala, 2002, p. 37-70.

collective que donne d'abord un arrière-pays culturel ancestral. C'est ce que j'appelle une vision prophétique du passé<sup>323</sup>.

Pour incarner ce projet de « vision prophétique du passé », d'une mémoire porteuse d'un projet collectif, Glissant façonne dans le *Quatrième Siècle*<sup>324</sup> deux personnages, Papa Longoué, voyant, guérisseur, garant de mémoire, et Mathieu Beluse son initié, par la parole, à la connaissance du passé<sup>325</sup>. Lorsque la parole de l'ancêtre s'éteint, il ne reste plus que des lambeaux, des bribes de mémoire qu'il s'agit de réunir : l'écrivain se retrouve devant une tâche immense qu'il ne peut véritablement appréhender avec les outils dont il dispose. Cette difficulté est notamment mise en avant par Placolý dans toute sa production écrite : essais comme romans mettent en scène la difficulté qu'il y a de se saisir d'une histoire. Ainsi,

La critique littéraire de Placolý [...] se pose comme l'interprétation subséquente d'un romancier conscient que l'histoire littéraire de l'abolition de l'esclavage dans les Caraïbes est confinée dans le brouillard des exégèses et que « le roman vrai de l'esclavage reste à faire<sup>326</sup> ». [...] Le narrateur de Placolý se préoccupe de trouver un sens à l'histoire et oscille entre réflexion, critique et philosophie mais la narration romanesque n'échappe pas au récit subjectif. [...] Contrairement à Hearn qui clôt amèrement sa fresque insurrectionnelle et conclut avec l'arrivée du navire portant le décret de liberté aux esclaves, Placolý présente diligemment les aurores d'un système illusoirement différent, les dangers post-révolutionnaires, le mirage évanoui, ces fameux lendemains qui déchantent, thématiques post-coloniales qui s'épanouiront dans l'histoire littéraire des Antilles françaises.<sup>327</sup>

Là est la difficulté majeure que rencontrent les intellectuels antillais : l'appréhension d'une mémoire, d'un passé ; mais, plus encore, la projection de ce passé dans un futur donné comme insondable, paradoxalement déjà alourdi par une mémoire absente. Il faut dire quelque chose du drame premier, celui de l'esclavage, mais cette parole est vouée à l'impossible avant même d'avoir été prononcée. La littérature antillaise est ainsi vue comme condamnée à une errance sans tel le personnage Afro-américain du *Bruit et la Fureur*<sup>328</sup> que Placolý place en exergue d'*Une journée torride*, qui laisse passer le train qu'il attendait pourtant, juché sur une mule,

---

<sup>323</sup> É. GLISSANT, *Le discours antillais*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1981, p. 132.

<sup>324</sup> É. GLISSANT, *Le quatrième siècle*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1964

<sup>325</sup> Voir notamment à ce sujet D. CHANCE, « 2. La mort de Papa Longoué », *op. cit.*.

<sup>326</sup> V. PLACOLY, *Frères volcans: chronique de l'abolition de l'esclavage*, Paris, France, Éditions la Brèche, 1983, p. 135.

<sup>327</sup> L. CARVIGAN-CASSIN, « Chronique de l'abolition de l'esclavage chez Vincent Placolý et Lafcadio Hearn », dans A. A. et J.-G. Chali (éd.), *Vincent Placolý : un écrivain de la décolonisation*, Matoury, Guyane française, Ibis Rouge Éditions, 2014, p. 101-110.

<sup>328</sup> W. FAULKNER, *Le Bruit et la fureur*, 1929. Cité par V. PLACOLY, *Une journée torride*, Paris, éd. La Brèche, 199., p. 3.

entré en lui-même, immobile : « Placol, comme une réponse à Glissant, qui retrouve dans l'errance faulknérienne le dynamisme d'une identité en rhizome<sup>329</sup> ». Il s'agit de se confronter au silence, et de construire un récit sur ce silence.

Simone Schwarz-Bart a conscience de cette béance du passé, qu'elle met en scène dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* : l'esclavage lui semble un « pays étranger, une région lointaine d'où venaient certaines personnes très anciennes<sup>330</sup> ». Pourtant, depuis *Un plat de porc aux bananes vertes*, un personnage apparaît dans la prose schwarz-bartienne comme une ancre, le point de convergence d'une mémoire oubliée : Solitude. Ce personnage condense la pensée de l'esclavage, rassemble les fragments de mémoire éclatée ; et c'est par elle qu'advient non seulement Mariotte, mais surtout Ti-Jean, tous deux façonnés par les récits dont Solitude est l'héroïne. Ainsi la quête de Ti-Jean est jalonnée par le discours de Wadamba, son aïeul, qui porte en lui une mémoire authentique : descendant « en droite ligne des esclaves qui s'étaient révoltés autrefois<sup>331</sup> », semblables à ceux qui gravitent autour du personnage de Solitude. Wadamba détient un savoir, une connaissance et une mémoire, comme tous ceux du « plateau », les « gens d'En-Haut » qui « savaient, savaient qu'un sang noble courait dans leurs veines, celui des braves gens qui avaient construit ces mêmes cases rondes et blanchies à la chaux<sup>332</sup> ». Entrant dans la Bête, à la recherche du Soleil, le jeune Ti-Jean rejoint une Afrique lointaine, et surtout passée : lorsqu'il atteint ses cinquante ans dans son village d'accueil, il entend les rumeurs de la guerre du Dahomay (1892-1894)<sup>333</sup> ; et revient, après moult péripéties, dans une Guadeloupe qui, elle, semble revenue au temps de l'esclavage : les nègres travaillent dans les plantations, le fouet claque, les « maîtres » se poudrent et roulent en carrosse<sup>334</sup>. Dans *Ti Jean L'horizon*, l'histoire semble se répéter, douloureusement. Il faut tuer la Bête qui avale le Soleil et condamne à l'esclavage ; mais plus encore, il faut tuer la Bête qui renvoie dans le passé, et en Afrique. La prose de Simone Schwarz-Bart est une invitation à considérer le futur des Antilles comme une page sur laquelle il est possible d'inscrire de nouvelles perspectives. Le passé est révolu, la terre d'Afrique n'apporte pas de réponses, et la pensée est appelée à se

---

<sup>329</sup> N. PIEN, « Le cas Vincent Placol : l'Universel paradoxal », dans *Polyphonies diverselles du Tout-Monde*, Université de Caen Normandie, LASLAR (EA 4256), Passages, 2019.

<sup>330</sup> S. SCHWARZ-BART, *Pluie et vent sur Télumée miracle*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>331</sup> S. SCHWARZ-BART, *Ti Jean l'horizon*, *op. cit.* p. 16-17.

<sup>332</sup> *Id.*, p. 16-17. Ti-Jean, arrivé en Afrique, s'étonnera de la similitude des maisons du plateau d'En Haut, avec celles du village des Ba'Sononqué. La maîtrise d'une architecture particulière est ici le signe d'une mémoire vivace.

<sup>333</sup> *Id.* p. 181-182.

<sup>334</sup> *Id.* p. 287.

déployer vers le futur. S'il ne s'agit pas d'oublier le passé, s'il apparaît nécessaire d'en garder et sauvegarder la trace, il ne doit pas apparaître comme un frein à l'avenir.

En dépit d'une réflexion commune sur le retour à l'Afrique<sup>335</sup>, une scission s'opère donc entre Simone Schwarz-Bart et les intellectuels et écrivains qui lui sont contemporains, sur la question du passé et de la mémoire. Cette scission prend de plus un tour formel : l'ouvrage, nous l'avons vu, emprunte, à première vue, des traits formels semblables aux grands récits européens. Or une des références principales de la littérature antillaise, notamment pour les lecteurs et contributeurs de la revue CARE, est alors l'écrivain Vincent Placolý<sup>336</sup>, et notamment son roman. *La vie et la mort de Marcel Gonstran*. Placolý qui propose une nouvelle recherche sur les structures romanesques et narratives, basée sur une esthétique de la fragmentation et de la démultiplication, qui prend principalement pour modèles les écrivains de l'Amérique Latine, Centrale et de la Caraïbe, comme Borgès, Marquès, Fuentes...<sup>337</sup> Seguin-Cadiche retient notamment de l'écriture de Placolý la superposition, la polyphonie, et la capacité à flouter les repères spatio-temporels, tout juste suggérés au fil du récit. J. André souligne :

Si le roman de V. Placolý, *Vie et Mort* nous arrête et nous séduit, ce n'est pas parce qu'il est antillais mais parce qu'il expose à la subversion. Non pas que le contenu en soit plus ou mieux anti-colonial (manifestement le vieillard résigné de *Vie et Mort* l'est même plutôt moins que le jeune homme en colère de la *Rue Case Nègre* [...]) Mais si la subversion n'est pas racontée, accomplie, achevée donc, elle y est à l'œuvre. Ce n'est pas son résultat qui nous est donné, mais ses opérations par où la forme romanesque est déconcertée<sup>338</sup>.

L'intellectuel antillais a à cœur de proposer une forme qui remet en cause, fondamentalement, les codes et les normes auxquels il a été confronté. Le fils d'instituteurs<sup>339</sup>

---

<sup>335</sup> D. SEGUIN-CADICHE, « Traces de l'Afrique : quand les écrivains de la Caraïbe voguent entre rêves et mythes. », dans *L'Esclavage de l'Africain en Amérique du 16e au 19e siècle : les Héritages*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2017, p. 71-84.

<sup>336</sup> Vincent Placolý (1946-1992) est un écrivain et militant politique martiniquais. Voir notamment J.-G. CHALI et A. ARTHON, *Vincent Placolý, un écrivain de la décolonisation*, Matoury, Guyane française, Ibis Rouge Éditions, 2014.

<sup>337</sup> D. SEGUIN-CADICHE, *Le système des Écritures dans l'oeuvre de Vincent Placolý.*, Martinique, Université des Antilles et de la Guyane, 2000, thèse dirigée par R. TOUMSON.

<sup>338</sup> J. ANDRE, « "Préfigure" ; Parcours Libidinal d'une oeuvre - La Vie et la Mort de Vincent Placolý », *op. cit.*

<sup>339</sup> Ce détail a son importance. En effet, les instituteurs et institutrices qui enseignent dans les Antilles sont les garants de l'assimilation : en diffusant les codes linguistiques (le français) et littéraires (littérature française) dans la population, ils permettent une forme d'ascension sociale dans un territoire marqué par une forme de ségrégation et de discrimination. Voir notamment C. PALMISTE, « Les instituteurs et institutrices laïcs en Guadeloupe : identité professionnelle et interactions sociales (1880-1914) », *Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe*, n° 189, 2021, p. 7-31.

qu'est Placolý invite ainsi à une subversion de la langue et du langage, non par simple opposition au colonisateur, mais pour saisir et rendre perceptible le rapport problématique de l'Antillais à son être (et notamment sa mémoire). Or, le roman de Simone Schwarz-Bart se présente à première vue sans subversion majeure. Il propose une réflexion sur l'identité, mais sans revenir sur le fait colonial, sans retour réflexif sur l'histoire des Antilles. De plus, l'autrice, dans ses entretiens, lors de la promotion du roman, dans la construction de sa posture, s'appuie sur les codes attendus par les européens, vante des structures qui leur sont familières : on note les emprunts au conte voltairien, à Diderot, et tout un réseau de sens construit par l'Europe, que connaît bien la fille d'institutrice qu'est aussi Simone Schwarz-Bart.

Là est peut-être la source du malentendu entre les intellectuels antillais et l'œuvre de Simone Schwarz-Bart : sa posture est construite et largement diffusée par les médias nationaux. Adulés par Paris, détachés des milieux et du champ littéraire dès le début des années 1970, Simone et André Schwarz-Bart ne participent pas à l'ébullition de pensée qui est celle de leurs contemporains. De plus, ils ne semblent pas s'adresser au même lectorat : dès *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, nous l'avons vu, Simone Schwarz-Bart s'attache à la réception et aux retours de ceux qui ne lisent pas, ou peu ; elle se présente comme celle qui apporte une histoire aux moins lettrés vivant aux Antilles ; aux expatriés en manque de pays ; ou aux lecteurs nationaux qui ont tout à apprendre des Antilles. Elle ne s'adresse pas à des connaisseurs, intellectuels, gens de lettres : son réseau intertextuel s'adapte donc au public qui est le sien, alors essentiellement nourri de tout ce qui constitue les « grands classiques » de la littérature française, et leurs inspirations greco-latines, inscrits dans les programmes nationaux d'éducation.

Cependant, toute la démarche esthétique des Schwarz-Bart déstabilise la langue et réinterroge les codes romanesques. Il existe une proximité notable entre Placolý et les Schwarz-Bart, qui mériterait d'être approfondie par des travaux ultérieurs, et tout particulièrement entre *Un plat de porc aux bananes vertes* et *La vie et la mort de Marcel Gonstran* : un jeu sur la déconstruction ou plutôt la construction du récit, en échos ; mais aussi, comme le note Seguin-Cadiche, entre *Ti Jean L'horizon* et « Le rêve bleu » de Placolý<sup>340</sup>, sur l'importance de la dimension onirique dans l'un et l'autre roman. Il nous incombera donc d'approcher cette question structurelle du roman schwarz-bartien, d'observer la manière dont s'opère la remise en cause des codes. Il nous semble en effet que la posture des auteurs a provoqué un malentendu

---

<sup>340</sup> D. SEGUIN-CADICHE, « L'Esclavage de l'Africain en Amérique du 16e au 19e siècle », *op. cit.*.

fondamental, qui a freiné, en un sens, la réflexion et l'approche du roman antillais, la construction d'un champ littéraire autonome.

Sans nous attarder sur la réception, plus tardive, du travail théâtral de Simone Schwarz-Bart en 1987<sup>341</sup>, nous noterons néanmoins que l'autrice s'attache à le présenter dans un premier temps en Guadeloupe. En 1989, elle accorde un entretien à *Match*, un journal édité à Pointe-à-Pitre, alors qu'elle semble avoir disparu de la sphère médiatique<sup>342</sup>, et que les « médias locaux n'en parlent guère ou mal ». Elle analyse le champ littéraire antillais et notamment antillais, à la lumière de la réception de sa dernière pièce, de la façon suivante :

Pour ce qui est des médias, chez nous il existe encore et toujours “la fascination” de Paris. Prenons une de mes pièces, *Ton beau capitaine*. J'ai voulu que l'évènement parte de la Guadeloupe. Le public Guadeloupéen a très bien réagi : les spectateurs à la fin n'arrêtaient pas, debout, d'applaudir. Un nombre considérable de gens sont venus me voir à la fin pour me féliciter. En revanche, en ce qui concerne la presse Guadeloupéenne, celle qui a cru devoir en parler, elle a eu cette réaction étonnante : ‘Elle croit qu'elle ira à Paris. Elle a été applaudie ici, mais là-bas ce sera autre chose...’ Or *Ton beau capitaine* a été jouée au festival de Limoges et a recueilli dans toute la presse française le meilleur écho du festival. La même pièce a été ensuite retenue et jouée à Paris, à Chaillot. [...] Évidemment la presse Guadeloupéenne a totalement occulté ces évènements. Pourtant, ce n'est pas tous les jours qu'une pièce Antillaise est jouée au palais de Chaillot. [...] Alors, que la presse de chez moi me boude, c'est bien possible, mais par ricochet, lorsque la presse parisienne parlera encore de telle ou telle de mes œuvres, elle suivra, puisque c'est ainsi. C'est ce qui s'est passé pour *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. En réalité la presse en Guadeloupe est plutôt politique ou à l'affut de faits divers. Nous n'avons pas de journalistes qui s'occupent de culture, nous n'avons pas de vrais critiques<sup>343</sup>.

Simone Schwarz-Bart souligne l'écart qui existe entre les spectateurs de sa pièce et la presse Guadeloupéenne, qui se construit par rapport à Paris, tout en déplorant l'absence de critiques littéraires qui pourraient inverser cette tendance. Une étude plus approfondie pourrait confirmer ou infirmer ces propos ; ce qui nous intéresse cependant, c'est de noter que l'autrice cherche

---

<sup>341</sup> Cette étude pourra faire l'objet d'une approche plus précise dans le cadre d'un travail ultérieur consacré à la place du théâtre schwarz-bartien dans l'évolution du champ littéraire guadeloupéen, au vu de l'importance que prend la représentation théâtrale dans les années 1980-90 aux Antilles. Voir A. R. RUPRECHT (éd.), *Les théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe: Haïti, Guadeloupe, Guyane, Martinique, Sainte-Lucie*, Paris, France, 2003 ; C. EDWARDS, *Les dramaturges antillaises: cruauté, créolité, conscience féminine*, Paris, France, Éditions L'Harmattan, 2008. ; S. BERARD, *Théâtres des Antilles traditions et scènes contemporaines*, I. Césaire (éd.), Paris, France, L'Harmattan, 2009 ; A. ARTERON, *Le théâtre révolutionnaire afro-caribéen au XXe siècle: Dramaturgies révolutionnaires et enjeux populaires*, Paris, Honoré Champion, 2018.

<sup>342</sup> Le ou la journaliste déclare en effet : « La renommée, la dimension ultra-marine du personnage nous a motivés. Mais, aussi plus généralement, parce que chez nous on accorde un trop peu d'intérêt aux femmes, publiques ou non. » p.1.dans ANONYME, « Personnalité du mois : Simone Schwarz-Bart », *Match n°718*, janvier 1989, p. 1-4.

<sup>343</sup> S. SCHWARZ-BART, interviewée dans *Id.*

encore, en 1987, à être reconnue de ses pairs, et n’y parvient pas. Comme pour *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, elle distingue les réactions du « public Guadeloupéen » de celles des acteurs qui légitiment et construisent le champ littéraire, à savoir les critiques (journalistes) et universitaires. Or, quelle que soit sa posture, d’exilée vivant en Suisse ayant voulu faire revivre la Guadeloupe de son enfance dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, à résidente installée en Guadeloupe réfléchissant sur les impasses de la recherche identitaire dans *Ti Jean L’horizon*, elle souffre d’une position médiane entre « Paris » et la Guadeloupe, ou, plus largement, les Antilles, et d’une vision dichotomique qui semble lui enjoindre de prendre position : reconnue en Guadeloupe, elle ne le serait pas à Paris ; reconnue à Paris, elle ne pourrait pas l’être en Guadeloupe. Elle s’emploiera néanmoins à invalider l’un et l’autre discours : ainsi, en 2022, cinquante ans après la parution de *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, elle semble profiter d’une reconnaissance égale dans l’un et l’autre territoire qui lui consacrent des hommages.

La naissance de l’auteurice Simone Schwarz-Bart, va de pair avec la construction progressive d’une entité « Simone Schwarz-Bart » aux yeux d’un public littéraire, à travers la réception de ses trois premières œuvres, *Un plat de porc aux bananes vertes* en 1967, *Pluie et vent sur Télumée Miracle* en 1972 et *Ti Jean L’horizon* en 1979. Il aura fallu une dizaine d’années, et le silence d’André Schwarz-Bart, pour que l’auteurice puisse être dissociée du nom de son collaborateur. Ce dernier, en effet, se donne à voir comme celui qui, dans un premier temps, se porte garant et introduit le talent littéraire de l’écrivaine : il propulse alors, dans un champ littéraire essentiellement masculin et blanc, une inconnue, femme noire, autodidacte comme lui<sup>344</sup>. La complexité de cette naissance réside en ce qu’elle inaugure les débuts d’un jeu d’équilibriste, où il s’agira à la fois de garder à l’esprit la première œuvre, la première signature, qui inscrit Simone Schwarz-Bart dans le champ littéraire, mais de réussir à l’en détacher, afin qu’elle puisse exister comme une auteurice à part entière. La coauctorialité, c’est-à-dire l’avènement et le dévoilement d’une auctorialité multiple soulève ainsi la complexe question de son inscription dans le temps : si Simone Schwarz-Bart cesse d’exister après 1967, alors elle invalide la collaboration littéraire d’*Un plat de porc aux bananes vertes*, et n’aura été qu’un prête-nom, un masque utile pour offrir au récit une narratrice noire originaire de Martinique. En revanche, si elle continue d’écrire, alors elle confirme sa place dans la collaboration de 1967,

---

<sup>344</sup> Là où une auteurice comme Maryse Condé bénéficiera à ses débuts de son statut d’universitaire, et d’un réseau politique, par exemple.



prouvant son talent et sa vocation d'écrivaine ; mais il lui faut pour cela impérativement se détacher du nom d'André Schwarz-Bart, revendiquer une certaine autonomie dans son parcours. Sans quoi elle n'en devient qu'une pâle copie. Ainsi, dans un champ littéraire qui ne parvient pas à en saisir les enjeux, ni à la conceptualiser, la coauctorialité impose donc une attention accrue à la posture d'auteur de la part des écrivains. Le cas des Schwarz-Bart est particulier, car leur collaboration littéraire n'est pas minimisée, comme c'est le cas pour Borgès et Bioy Casares au début des années 1930. Il semble plutôt qu'elle est constitutive : Simone Schwarz-Bart y est ainsi constamment renvoyée, comme elle le souligne dans sa préface à *L'ancêtre en Solitude*<sup>345</sup>. C'est en effet le point de départ de son existence en tant qu'autrice.

Cette particularité schwarz-bartienne est entretenue par des jeux d'échos et de renvois qui montrent que le dialogue ne cesse pas lorsque la double signature disparaît. Nous avons en effet défini la collaboration comme un dialogue ; or il nous semble que, de fait, ce dialogue ne cesse pas, même si les auctorialités divergent. En d'autres termes, même si les auteurs Simone Schwarz-Bart et André Schwarz-Bart apposent leur seul nom sur les ouvrages, il nous semble que cela ne signe pas la fin de leur collaboration littéraire.

Ainsi, nous souscrivons à la lecture de Hamot qui, étudiant le paratexte des œuvres à l'aune des concepts proposés par Genette, note le « statut ambigu » de la dédicace qui ouvre *La mulâtresse Solitude* en 1972 (« Pour toi, sans qui ce livre ne serait pas, ni ma vie »), oscillant entre dédicace d'œuvre et dédicace privée d'exemplaire. Elle souligne que « 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<sup>346</sup> ». Par la dédicace, Simone Schwarz-Bart devient à son tour garante, *auctor*<sup>347</sup> et donc, d'une certaine manière, autrice du roman. Elle est encore là, inscrite en creux de l'écriture, comme celle qui la fait advenir.

---

<sup>345</sup> S. SCHWARZ-BART, « Préface » dans S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *L'ancêtre en Solitude*, *op. cit.*

<sup>346</sup> O. HAMOT, « Simone et André Schwarz-Bart, ou le don d'amour », *op. cit.*.

<sup>347</sup> G. GENETTE, *Seuils*, *op. cit.* p. 139., cité par O. HAMOT, « Simone et André Schwarz-Bart, ou le don d'amour », *op. cit.*.

Nous avançons donc que la collaboration schwarz-bartienne se déroule, tel un fil d'Ariane, dans le labyrinthe de l'auctorialité, et donc en dépit des signatures. Simone et André Schwarz-Bart continuent, de fait, à collaborer et à tisser des réseaux de sens, à élaborer des motifs qui se répondent : l'œuvre schwarz-bartienne semble en effet conçue pour et par la collaboration. André Schwarz-Bart s'inspire de Simone Schwarz-Bart ; Simone Schwarz-Bart s'inspire d'André Schwarz-Bart. Il s'agira donc ici de mettre en avant les motifs et les démarches qui les rapprochent, d'appréhender l'évolution d'une œuvre au sein de cette longue collaboration littéraire. Il faudra considérer, en somme, la collaboration littéraire comme un mouvement continu : « André Schwarz-Bart » se lovra dans des œuvres signées « Simone Schwarz-Bart », et vice-versa : les écrivains se lisent, se corrigent, se conseillent, dialoguent. Pour être plus précis : dès 1967, « André et Simone Schwarz-Bart » se déploieront tous deux dans toutes les œuvres publiées<sup>348</sup>. L'encyclopédie *Hommage à la femme noire*<sup>349</sup>, dont la parution des six tomes s'échelonne entre 1988-1989 nous apparaît ainsi comme l'aboutissement d'une recherche sur la coauctorialité et la collaboration littéraire.

---

<sup>348</sup> Nous excluons ici à dessein les manuscrits élaborés par André Schwarz-Bart, notamment ceux que l'on regroupe sous le nom « Kaddish », qui n'ont, semble-t-il, pas généré de dialogue, et que Simone Schwarz-Bart n'a jamais consulté (et pour lesquels elle n'était pas consultée) du vivant d'André. Cependant cette position sera sans doute à revoir à mesure que l'étude du matériau génétique se précisera.

<sup>349</sup> S. SCHWARZ-BART, *Hommage à la femme noire*, 1988, *op. cit.*

## Chapitre 6. *Hommage à la femme noire* : la coauctorialité en mode mineur

*Hommage à la femme noire* se détache de l'ensemble des productions de Simone et André Schwarz-Bart. Sa forme intrigue, à tel point qu'à l'inverse des romans des deux auteurs elle n'a été que très peu étudiée. L'ampleur de l'ouvrage, publié en six tomes entre 1988 et 1989 à peu d'exemplaires, mais aussi sans doute la rareté et le prix de ceux-ci ont sans doute refroidi l'intérêt de la recherche à son égard. Ainsi, *Hommage à la femme noire* a longtemps échappé à la critique littéraire et au regard des chercheurs, et semblait, avec le temps avoir acquis le statut d'objet de collection<sup>350</sup>.

Pourtant, ce travail collaboratif soulève d'importantes questions : généralement désigné par le terme « encyclopédie », il se place au cœur de notre étude sur les enjeux et problèmes de l'auctorialité. C'est en effet le seul ouvrage parmi l'œuvre des Schwarz-Bart qui affiche, sur sa couverture, le nom de Simone Schwarz-Bart, tout en déployant, dès les premières pages, la liste des collaborateurs qui participent à l'ouvrage ; dont, en première ligne, André Schwarz-Bart. Ainsi, en dépit de la signature liminaire, *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 l'affichant, il se réclame de cette double appartenance, tout en déjouant subrepticement les injonctions du champ littéraire. En d'autres termes, l'ouvrage revendique sa dimension collaborative, tout en affichant un unique auteur, ou plutôt une unique autrice, dont la posture s'est construite et affermie depuis 1967.

La première édition d'*Hommage à la femme noire* met donc à l'honneur, pour parler des femmes noires, Simone Schwarz-Bart (elle-même, femme et noire) qui a, progressivement (et difficilement, comme nous l'avons vu plus haut) conquis sa place dans le champ littéraire français et francophone :

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 : affirmation à ses propres yeux, après des siècles vécus

---

<sup>350</sup> Ce statut sera sans doute à reconsidérer au regard de la réédition, moins onéreuse – amputé du matériel iconographique, dans une collection à vocation pédagogique, portée par un format singulier de 22,5x16 cm, « plus petit, souple et sobre » (quatrième de couverture) – entamée par l'éditeur CaraïbÉditions en 2021. Nous tirons quelques-unes des remarques qui seront présentées dans ce chapitre de notre article portant sur la réédition d'*Hommage à la femme noire* : F. MARGRAS, « Simone et André Schwarz-Bart, *Hommage à la femme noire* (réédition, 2 tomes), Le Lamentin (Martinique), CaraïbÉditions, 2020-2021. », *op. cit.*.

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>351</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, comme ne l'est pas non plus sa position de « narratrice », comme nous le verrons plus loin. Néanmoins, il est le produit d'une multiplicité de collaborateurs, revendiquée, à tel point que Simone Schwarz-Bart semble, en 2020, avoir oublié qu'elle est la seule signataire de l'ouvrage<sup>352</sup>. Elle précise ainsi :

C'était un véritable travail collaboratif : au départ, Jacques [Schwarz-Bart] devait aussi nous aider ; mais il était alors en cours à Science-Po Paris, et il avait énormément de travail. C'était impossible d'absorber à la fois son travail universitaire et l'élaboration de l'*Hommage à la femme noire*. Jean-François [Ferdinand] l'a remplacé, et le travail qu'il a mené avec André [Schwarz-Bart] a été précieux. Malka [Marcovich], elle, a traduit beaucoup de textes : André lui portait des liasses de textes, et elle les traduisait<sup>353</sup>.

L'ampleur du projet demande une multitude d'adjuvants, partiellement évoqués ici par Simone Schwarz-Bart : son fils, Jacques Schwarz-Bart ; puis Jean-François Ferdinand, notamment pour la compilation des œuvres iconographiques et Malka Marcovich pour son rôle de traductrice<sup>354</sup>. Si l'ouvrage précise une liste de contributeurs, les classant en catégories « rédaction », « documentation », « lecture et correction », « iconographie », etc.<sup>355</sup> qui compartimentent les rôles de chacun, nous savons que l'échange, le dialogue est constant au cours de l'élaboration d'un ouvrage d'une telle ampleur. Est-ce la forme « encyclopédique » du travail qui favorise l'appréhension de celui-ci comme un ouvrage collaboratif ? Ou est-ce sa dimension « collaborative » qui lui vaut le qualificatif d'« encyclopédie », que n'emploient pas les auteurs eux-mêmes pour y faire référence ? Nous faisons ici l'hypothèse que le choix générique n'est pas anodin, et doit être envisagé et questionné au regard des questions et problématiques que nous avons pu soulever en appréhendant la collaboration. L'ouvrage condense donc, à notre sens, les questions relatives à la collaboration, mais aussi à la réception.

---

<sup>351</sup> S. SCHWARZ-BART, « Avant-Propos », *Hommage à la femme noire*, tome 1, Éditions Consulaires, 1988, p. 6.

<sup>352</sup> F. CHARBONNIER, entretien avec F. MARGRAS, août 2021, à l'occasion de la nouvelle parution du premier tome de l'ouvrage.

<sup>353</sup> S. SCHWARZ-BART, « Nous faisons comme le font les griots », entretien avec F. MARGRAS, septembre 2021.

<sup>354</sup> M. MARCOVICH « *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).

<sup>355</sup> S. SCHWARZ-BART, *Hommage à la femme noire*, 1988, *op. cit.*, tome 1, p. 4.

Il s'agira ainsi de voir la manière dont il propose une réponse à la série d'incompréhensions qui ont pu accompagner la démarche et le projet des Schwarz-Bart, et se présente, d'une certaine manière, comme le point culminant d'une recherche esthétique, qui autorise et explique les parutions qui suivront la mort d'André Schwarz-Bart en 2008.

### 6.1. Aventure auctoriale de l'œuvre et ambiguïté générique d'*Hommage à la femme noire*<sup>356</sup>

De 1984 à 1986, les éditions LUDION S.A (Paris), qui deviendront par la suite les Éditions Consulaires (Paris), font paraître les *Délices de la cuisine créole*, dont le maître d'œuvre et coordinateur est le cuisinier réputé Francis Delage. On compte six volumes de cet imposant travail de compilation de recettes créoles, qui réunit des chefs et cheffes de toute la Caraïbe francophone, Guadeloupe, Martinique et Guyane autour de recettes thématiques emblématiques.

Ce travail, le premier d'une telle ampleur, est plébiscité, remportant la « Grande médaille d'or 1985 de la Ligue d'Enseignement et d'Éducation sociale », et génère d'importants revenus que les directeurs de publication, Fabien Bellahsen et André Delmoral, souhaitent, sur une idée de Georges Guichard-Deglas, leur directrice commerciale, réinvestir pour la Caraïbe francophone. Ils proposent à Simone et André Schwarz-Bart d'éditer un projet qu'ils ont en tête depuis plus d'une trentaine d'années, celui de réunir en un ouvrage les figures noires et féminines, dont ils ont eu connaissance au cours de leurs voyages : le Brésil et la Guyane en 1960 ; le Sénégal en 1962.

La proximité de Simone Schwarz-Bart avec les milieux qui promeuvent la culture créole par le biais de la cuisine est attestée : l'essai (qui prend aussi les caractéristiques formelles de la nouvelle ou du journal autobiographique) « Du fond des casseroles<sup>357</sup> » est la transcription de son allocution de bienvenue aux Cuisinières de Guadeloupe, lors d'un festival de cuisines

---

<sup>356</sup> Ce chapitre s'inspire notamment de notre présentation, F. MARGRAS, « Poétique du reflet : *Hommage à la femme noire*, grille de lecture de la collaboration schwarz-bartienne ? », lors des journées d'étude autour de l'œuvre du couple d'écrivains André et Simone Schwarz-Bart « Les univers des Schwarz-Bart, Sources et traces dans les textes et les avant-textes », 30 septembre et 1er octobre 2021, ou F. MARGRAS, « *Hommage à la femme noire* : entre encyclopédie et roman, maillon de l'œuvre schwarz-bartienne » *Fabula*, octobre 2022, à paraître.

<sup>357</sup> D. BASTIEN (éd.), *Antilles: espoirs et déchirements de l'âme créole*, Paris, Autrement, 1996, p. 174-176.

créoles, organisé à Paris en 1986<sup>358</sup>, pour lequel elle est une invitée d'honneur. Cette invitation n'est pas fortuite ; en effet, comme le remarque Da Rocha, « l'alimentation demeure un domaine majeur de manifestation identitaire, de renouement avec le sol et les arts de faire locaux dans les tessitures littéraires de Simone Schwarz-Bart<sup>359</sup> ». Simone Schwarz-Bart elle-même s'en explique :

On dit que la cuisine est un fait de civilisation. Personnellement, j'aime assez cette idée de l'âme des peuples s'exhalant du fond des casseroles. [...] La cuisine créole est avant tout une cuisine du partage. [...] 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 lesquelles on se dissoudrait, on cesserait d'être, on perdrait, comme on dit aujourd'hui dans un langage presque administratif, son identité<sup>360</sup>.

La cuisine et, par elle, le repas, nécessairement partagé, dont elle est la source, nourrissent une conception de la mémoire et l'identité créole. Ainsi Mariotte, l'héroïne du roman *Un plat de porc aux bananes vertes*, est transportée, par le simple souvenir d'enfance d'un plat dont elle a tout juste pu savourer l'odeur et imaginer le goût, dans la Martinique de son passé<sup>361</sup>.

C'est donc de là que naît son amitié avec les éditeurs des Éditions Consulaires, eux aussi attachés à la transmission des cultures par la cuisine. Bellahsen, à qui on doit de nombreux recueils de recettes de cuisine du monde entier (grecque, méditerranéenne, tunisienne, italienne...) s'entoure d'une équipe engagée, dont Georges Deglas :

La gastronomie est un art, mais elle est toujours une véritable leçon d'histoire et de géographie appliquées. [...] En effet, sur un fond de cuisine arawak et caraïbe, sont venus s'amalgamer les apports des conquérants (Espagnols, Anglais, Français, Hollandais) auxquels s'ajoutent les plats épicés et le génie de tout un art

---

<sup>358</sup> Du 20 septembre au 6 octobre 1986, Georges Deglas, directrice de communication des Éditions Consulaires (24, rue Saint Gilles, 75003 Paris), organise pour la promotion de l'« Encyclopédie des *Délices de la Cuisine créole* », le premier festival de la Cuisine Créole, à Paris. Y participe l'association des Cuisinières de Guadeloupe, créée le 14 juillet 1916, en tant qu'association tontinière, par un groupe de cuisinières pointoises. Cette association est à l'origine de la première mutuelle de Guadeloupe, "le Cuistot Mutel". En 1986, elle compte 210 membres et opère encore sous la présidence de Violetta Chaville, qui figure au nombre des femmes présentées dans *Hommage à la femme noire*, tome 6, Éditions Consulaires, 1989.

<sup>359</sup> V. MASSONIDA ROCHA, « "Du fond des casseroles" à la table: l'art gastronomique et les saveurs identitaires chez Simone Schwarz-Bart et Jorge Amado », *RELIEF-Revue électronique de littérature française*, vol. 15, n° 2, 2021, p. 35-50

<sup>360</sup> D. BASTIEN (éd.), *Antilles, op. cit.*

<sup>361</sup> Voir T. HARPIN, « Exil, perte et réinventions de soi : cuisine et disparition dans quatre romans antillais », « Dis-moi ce que tu manges, je te dirai ce que tu es » : Fictions identitaires, fictions alimentaires, Bertrand Marquer (dir.), Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2020, p. 147-165, mais aussi, X. LUCE et F. MARGRAS, « Schwarz-Bart et Condé... du pays natal retrouver le fumet », *op. cit.*

d'assaisonnement appartenant aux esclaves noirs arrachés à l'Afrique, sans oublier bien sûr, la délicatesse et la subtilité des mets asiatiques (hindous et chinois)<sup>362</sup>.

La cuisine créole, « culture gastronomique antillaise » est un creuset de culture, aux racines mêlées, aux héritages variés, que le recueil de recette revendique, de même qu'une volonté de cultiver « l'originalité et l'authenticité des produits de nos îles » tout en refusant la « soumission aveugle à des coutumes parfois éprouvées<sup>363</sup> ».

Nous l'avons vu plus haut, l'autrice Simone Schwarz-Bart s'inscrit, entre 1967 et la fin des années 1980 dans une quête littéraire et artistique : celle, d'une part, d'une certaine légitimité et existence dans le champ littéraire antillais ; mais aussi celle, commune à ses contemporains écrivains antillais, d'un verbe qui lui permettrait d'appréhender la réalité culturelle, mémorielle, des Antilles. Cette quête lui permet d'explorer, dans la création, à la fois la forme générique du roman (1967, 1972, 1979) mais aussi celle du théâtre (1987). Son intérêt pour la cuisine créole, et plus encore pour l'expression de la cuisine créole dans la fiction s'inscrit à son tour dans une recherche identitaire, détachée d'un « langage presque administratif ». Il n'est donc pas anodin que le projet d'*Hommage* se déploie par et pour un éditeur qui, lui aussi, s'attache à parcourir les méandres de l'identité.

Le projet se présente donc immédiatement comme une nouvelle occasion de restaurer non seulement une mémoire oubliée et occultée, celle des femmes noires ayant marqué l'Histoire (ou pressenties pour le faire, notamment dans le sixième tome qui présentent les contemporaines des Schwarz-Bart), mais aussi comme une manière de retrouver et valoriser l'identité noire minorée, tout en explorant un nouveau genre littéraire, celui de l'encyclopédie :

À l'origine, il y avait peut-être le sentiment d'un manque. Un besoin d'ancêtre visibles pour la communauté noire. Tous les êtres humains sont assoiffés de références, de modèles, d'exemples tirés de leur passé et qui leur disent ce qu'il en est du monde, de leur monde, avant leur arrivée sur cette petite planète. Il s'agissait pour moi, femme noire, de trouver dans le passé des exemples exaltants, une galerie d'ancêtres pour ainsi dire, qui me donnent le courage de vivre dans un univers pas toujours motivant, pas toujours disposé à me donner pleine valeur en tant que femme noire<sup>364</sup>.

---

<sup>362</sup> A. EBROÏN et G. GUICHARD-DEGLAS, « Préface », *Délices de la cuisine créole*, tome 1, *Délices de la cuisine créole*, Bruxelles, Éd. Ludion diffusion Densan, 1986, 6 vol., p.1. Directeurs de publication F. BELLAHSEN et A. DELMORAL ; coordination F. DELAGE.

<sup>363</sup> A. EBROÏN et G. GUICHARD-DEGLAS, « Préface », *Id.*, p. 3.

<sup>364</sup> S. SCHWARZ-BART dans G. ABRAVANEL et S. SCHWARZ-BART, « Hommage à la francophonie guadeloupéenne: Entretien avec Simone Schwarz-Bart », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 21, n° 2, University of Nebraska Press, 2006, p. 71-75.

Ainsi, l'ouvrage met, pour la première fois, des femmes, et qui plus est, des femmes noires, sur le devant de la scène. Ces « premiers pas d'un féminisme noir francophone », comme le qualifie Marcovich<sup>365</sup>, passent donc par la peinture de vies exemplaires, celles de reines d'Afrique, qui engendrèrent des lignées conquérantes et des cultures puissantes, celles de femmes brésiliennes, afro-américaines, antillaises, qui, par leur vie, leur présence, leur engagement, modifièrent le cours de l'Histoire, à petite ou grande échelle. Le projet dépasse cependant les figures les plus connues, s'affranchit des exigences de célébrité et s'attache à mettre aussi en avant la Mémoire de celles que l'histoire oubliera : paysannes, femmes de peu, qui pourtant ont compté, et comptent encore, dans la grande fresque humaine occidentale.

Je ressentais cette obligation du souvenir, ce souci de mémoire si vous voulez, qui me venait à la pensée que nombre de femmes noires disparaissaient sans laisser de traces, car elles n'avaient pas été jugées assez intéressantes pour survivre dans la mémoire des hommes<sup>366</sup>.

On retrouve dans ce « souci de mémoire », l'exigence de Simone Schwarz-Bart rédigeant *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, lui aussi hommage aux oubliées de l'histoire guadeloupéenne. L'ouvrage, permet donc à Simone Schwarz-Bart de s'exprimer au nom des femmes noires qui lui ressemblent, « bouche des malheurs qui n'ont point de bouche » faisant de « [sa] voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir<sup>367</sup> ». Seule signataire de l'ouvrage, elle déploie, par son nom, un nouveau réseau de sens, ancré dans une mythologie qui s'est construite autour de l'écrivain antillais, en se plaçant dans les pas d'Aimé Césaire, celui, qui, le premier, aurait fait entendre les voix des oubliés de la Caraïbe francophone. Comme lui, elle est noire. Comme lui, elle veut glorifier la race noire ; mais, femme, elle s'attachera à affronter « [le] plus ancien, [le] plus modeste, [le] plus indéracinable "racisme" qui soit : celui du pénis contre la matrice<sup>368</sup> ». De plus, cette démarche rappelle, en creux, celle de Nancy Cunard avec la *Negro Anthology*<sup>369</sup> : la signature Simone Schwarz-Bart est un nouveau

---

<sup>365</sup> M. Marcovich, « *Hommage à la femme noire* de Simone Schwarz-Bart avec la collaboration d'André Schwarz-Bart : parcours d'une encyclopédie pionnière », Séminaire : Schwarz-Bart / 2019-2020, 13 novembre 2019.

<sup>366</sup> S. SCHWARZ-BART dans G. ABRAVANEL et S. SCHWARZ-BART, « *Hommage à la francophonie guadeloupéenne* », *op. cit.*.

<sup>367</sup> A. CESAIRE, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence Africaine, Paris, 1939.

<sup>368</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Un plat de porc aux bananes vertes*, *op. cit.* p. 167.

<sup>369</sup> N. CUNARD, *Negro Anthology*, 1934, conservé à Schomburg Center for Research in Black Culture, Manuscripts, Archives and Rare Books Division, The New York Public Library. "Negro anthology" The New York Public Library Digital Collections. 1934. En ligne <https://digitalcollections.nypl.org/items/294108d0-4abd-0134-e9a7-00505686a51c>. L'ouvrage est republié en 2018 par Nouvelles Éditions Places qui précise, sur son site internet : « Tirée à 1000 exemplaires en 1934 et très peu distribuée jamais rééditée dans son intégralité et dans son



« seuil » pour le lecteur qui peut voir en l'autrice une porteuse de mémoire engagée qui s'inscrit dans un héritage littéraire porteur de sens.

On peut aussi noter, dans la présentation que fait Simone Schwarz-Bart à Abravanel, l'opposition radicale, qui motive la naissance d'*Hommage*, entre les « femmes noires » et les « hommes ». Il nous semble en effet qu'elle ne laisse pas la place à la complexité réelle de l'élaboration de l'ouvrage, collaborative, dans un travail qui mélange à la fois homme noir, homme blanc, femme noire et femme blanche. Celle-ci est cependant nécessaire pour évacuer immédiatement une contestation déplacée, qui invaliderait d'emblée le projet en interrogeant la légitimité, en convoquant la nature (ou plutôt, l'épiderme et le genre) des collaborateurs. Tant pour *Un plat de porc aux bananes vertes* que pour *La mulâtresse Solitude*, la création a pu être invalidée ou questionnée par certains acteurs de la réception critique sur la base de traits biographiques propres aux auteurs (nature de leur relation intime comme seule justification de la collaboration ; couleur de peau). La signature d'*Hommage* ne peut donc être, dans un premier temps, une signature double : l'ouvrage doit être porté par une seule voix, et cette voix doit être incarnée dans une figure symbolique, celle de celle qui est, au fil du temps, devenue une autrice incontournable de la Caraïbe francophone.

Il est alors intéressant de s'arrêter, un instant, sur la réédition récente de cette « encyclopédie » par l'éditeur martiniquais Caraïbéditions, désireux de rétablir une vérité, celle de la collaboration de Simone et André Schwarz-Bart autour d'*Hommage à la femme noire*. Ainsi, sur la couverture, figurent, côte-à-côte, les noms des deux auteurs, réunis de nouveau dans une entité collaborative, restaurée depuis *L'ancêtre en Solitude* en 2015. 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 est réputé avoir entretenu avec son peuple d'adoption, les Antilles. La double signature appuie alors l'engagement de l'écrivain

---

intégrité, la Negro, véritable collage-documentaire mêle culture populaire, sociologie, politique, histoire, histoire de l'art. La Negro rassemble archives, rapports, extraits de presse et d'ouvrages, photographies, statistiques, discours politiques, proverbes, tracts, statistiques, poèmes... qui expriment la réalité des conditions noires dans les Amériques, en Afrique et en Europe dans les années trente. Les cent cinquante-cinq auteurs de la *Negro Anthology* sont noirs, blancs, femmes, hommes, engagés ou pas, sportifs, journalistes, anthropologues, historiens, écrivains, poètes, musiciens, chanteurs, universitaires et militants. Certains d'entre eux sont colonisés, discriminés, ségrégués. *Negro Anthology* est l'oeuvre poético-politique d'une femme. Poète, collectionneuse d'art non occidental, modèle, éditrice et journaliste, Nancy Cunard incarne la modernité des années 20 et réalise un pont unique entre les avant-gardes anglo-saxonne et française. Les textes des francophones (Crevet, Peret...) sont traduits par Beckett. », <https://www.nouvelleseditionsplace.com/>.

blanc aux côtés du peuple noir, sa volonté d'exhumer l'histoire occultée de la Guadeloupe. Réinvestir la double signature, reviendrait à raviver le souvenir de l'écrivain André Schwarz-Bart, à rappeler la dimension collaborative de l'ouvrage, et, pourtant, par-là, peut-être, d'une certaine manière, minimiser la symbolique lutte d'une femme autrice pour ses semblables.

## 6.2. Convoquer la collaboration littéraire dans *Hommage* : traces des romans

La signature d'*Hommage à la femme noire* par Simone n'est donc pas anodine, et ce seuil que représente le nom d'auteur sur la couverture de l'ouvrage est renforcé par celui de l'avant-propos du premier tome, qui ouvre et présente toute la démarche des tomes à venir, et celle de la conclusion du dernier tome, « catalogue<sup>370</sup> » des regrets de la parole qui s'efface, qui s'éteint, ne pouvant tout dire et ne pouvant tout écrire. Ces deux passages, texte liminaire et texte conclusif de la démarche, mettent en lumière une figure unique, un « je » s'exprimant au nom d'une communauté, dont elle fait partie, un « nous » dont elle se fait la représentante. Ils sont signés, tous deux, « Simone Schwarz-Bart », nouvelle signature qui s'ajoute à celle qui figurait sur la couverture, comme pour appuyer une nouvelle fois la présence, l'engagement de la femme, de l'autrice, et de l'écrivaine.

L'ouvrage *Hommage à la femme noire* débute donc par une introduction, signée de Simone Schwarz-Bart, datée de septembre 1988, qui présente la raison d'être et la composition des tomes qui vont suivre, suivant l'ordre chronologique imposé par le cours de l'Histoire. Deux tomes sont particulièrement mis en avant, par la longueur des paragraphes qui leur sont consacrés : le troisième tome, qui s'arrête sur la période esclavagiste, et le sixième tome qui met en lumière les femmes noires contemporaines, celles qui marquent les années 1980. Ainsi, Simone Schwarz-Bart souligne :

Le troisième tome est tout entier consacré à l'héroïsme de nos mères durant l'esclavage, sur tout le continent américain, du Brésil aux Etats-Unis, en passant par le Surinam et les îles Caraïbes.

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. Pourtant, des figures inoubliables s'en détachent : Dendera, Aqaltune, Anastasia, du Brésil ; Paanza, du Surinam, Nanny, héroïne nationale de la Jamaïque ; Harriet Tubman, des U.S.A., qui

---

<sup>370</sup> S. SCHWARZ-BART, *Hommage à la femme noire*, 1988, *op. cit.*

délivra trois cents esclaves des fers ; Zabeth, l'éternelle Marronne d'Haïti ; et Margaret Garner, Sojourner Truth, Amy Spain, Suzy King Taylor, Ellen Craft... et enfin, la femme Solitude de Guadeloupe, à la stature universelle qui, après deux siècles d'oubli, émerge lentement de l'ombre...<sup>371</sup>

Ce passage attire tout particulièrement notre attention. Il joue d'abord sur une opposition entre le « je » qui s'exprime dans le « nous » (« nos mères » « nos propres yeux »), et le « on », qui évoque, sans les désigner, ceux qui, volontairement ou non, par méconnaissance ou mépris, ont évacué les femmes noires de l'Histoire officielle, responsables du « silence millénaire<sup>372</sup> » contre lequel toute l'entreprise de l'ouvrage *Hommage à la femme noire* s'insurge et se construit. De plus, on peut aussi remarquer la longue énumération qui annonce les portraits de femmes à venir, choisissant une figure clé de quelques zones géographiques : l'exploration schwarz-bartienne se déploie dans le temps et dans l'espace. Plus encore, dans cette énumération qui associe un nom à un pays, ou juxtapose les noms de femmes qui se détachent d'*Hommage à la femme noire*, dans une longue litanie rythmée, deux figures ressortent tout particulièrement : Harriet Tubman et la femme Solitude de Guadeloupe. Ce sont en effet les deux seules dont le nom est associé à une proposition relative. L'action d'Harriet Tubman s'impose, la femme agissant pour le bien d'un grand nombre d'esclaves, peut-être en contre-point de Simone Schwarz-Bart qui elle œuvre à ouvrir les yeux des ignorants, prisonniers des chaînes de la caverne de la célèbre allégorie de Platon<sup>373</sup>. Quant à Solitude, elle s'inscrit dans la mémoire, porteuse, une nouvelle fois, de la démarche schwarz-bartienne mais aussi d'une universalité incontestée : l'hommage émerge lui aussi de siècles d'oubli, de « silence millénaire<sup>374</sup> », et sans doute les Schwarz-Bart pourraient-ils ajouter, comme Gracq projetant *Le Rivage des Syrtes*, qu'*Hommage* est, d'une certaine manière une « remise en route de l'Histoire, aussi imperceptible, aussi saisissante dans ses commencements que le premier tressaillement d'une coque qui glisse à la mer<sup>375</sup> », dont Solitude serait la figure de proue.

---

<sup>371</sup> *Id.*, tome 1, p. 5-6.

<sup>372</sup> *Id.*, tome 1, p. 5-6.

<sup>373</sup> PLATON et B. PIETTRE, *La République*, Paris, France, Nathan, 1981.

<sup>374</sup> S. SCHWARZ-BART, *Hommage à la femme noire*, 1988, *op. cit.*, tome 1, p. 5-6.

<sup>375</sup> « Quand l'Histoire bande ses ressorts, comme elle fit, pratiquement sans un moment de répit, de 1929 à 1939, elle dispose sur l'ouïe intérieure de la même agressivité monitrice qu'a sur l'oreille, au bord de la mer, la marée montante dont je distingue si bien la nuit à Sion, du fond de mon lit, et en l'absence de toute notion d'heure, la rumeur spécifique d'alarme, pareille au léger bourdonnement de la fièvre qui s'installe. [...] c'est cette remise en route de l'Histoire, aussi imperceptible, aussi saisissante dans ses commencements que le premier tressaillement d'une coque qui glisse à la mer, qui m'occupait l'esprit quand j'ai projeté le livre. » J. GRACQ, *En lisant, en écrivant*, Paris, J. Corti, 1986, p. 216-217.

Incidemment, l'évocation de Solitude réinscrit, sans le nommer, André Schwarz-Bart au cœur du projet d'*Hommage à la femme noire*. L'écrivain n'est pas convoqué par son nom mais par son dernier roman, par son écriture, celle qui, éveille Simone Schwarz-Bart à son Histoire. De surcroît, on s'en souvient, Solitude est aussi inscrite, apparition furtive, dans le premier roman cosigné par Simone et André Schwarz-Bart, *Un plat de porc aux bananes vertes* : elle est la mère de Man Louise, la grand-mère de Mariotte. Elle est l'esprit de révolte qui plane et souffle sur l'enfant, à travers les âges.

L'« avant-propos », qui a posé ses figures à son ouverture, se conclut alors sur l'affirmation du « je » de Simone Schwarz-Bart, dont on ne sait vraiment, au regard de cette dernière remarque, s'il n'est pas plutôt celui de la collaboration qui unit les deux écrivains :

C'est là tout le sens de mon effort : rendre hommage à nos mères, depuis le début des temps, et manifester que nous sommes là, debout, vivantes, pleines de courage et d'espoir pour les tâches futures<sup>376</sup>.

Le « je » disparaît dans le « nous », et tire sa force des ancêtres qui l'accompagnent, nombreuses. Si nombreuses, qu'il ne faut pas moins de six tomes pour toutes leur rendre hommage. La fin du sixième tome avoue cependant son impuissance, s'achève sur un catalogue de regrets : il est impossible de tout dire, de parler de toutes les femmes, particulièrement celles qui œuvrent, au quotidien, à la construction d'un monde différent, meilleur. Le dernier chapitre se déploie en « Hier : femmes noires des Amériques anciennes », « Aujourd'hui et demain : femmes noires de l'Afrique du XX<sup>ème</sup> siècle » puis « Aujourd'hui et demain : femmes noires des Amériques du XX<sup>ème</sup> siècle<sup>377</sup> » : sur une dizaine de pages, sont égrenés les noms de celles qui n'ont pas eu de place à proprement parler dans l'ouvrage, faute de temps, de place, de données précises biographiques à leur sujet. Dans les dernières, un hommage tout particulier aux femmes de Martinique et de Guadeloupe que côtoient les Schwarz-Bart, écrivaines, psychiatres, responsables d'associations d'intérêt collectif, éditrices, danseuses, chanteuses, artistes... Un dernier temps conclut ce chapitre par quelques mots d'hommage à Alice Brumant, née Didier, mère de l'écrivaine, et, à travers elle, aux institutrices de Guadeloupe.

Elle a aujourd'hui quatre-vingt-cinq ans et cultive son jardin, légumes et fleurs, racines, devant sa véranda, comme elle l'a fait tout au long de sa vie.

---

<sup>376</sup> S. SCHWARZ-BART, *Hommage à la femme noire*, 1988, *op. cit.*, tome 1, p. 5-6.

<sup>377</sup> *Id.*, tome 6, p. 224-238.

Qu'elle soit ici remerciée : elle m'a toujours donné la plus haute idée du courage de la femme noire, et de sa dignité<sup>378</sup>.

La figure de la mère permet de convoquer à la fois celle d'une chaîne de transmission, et celle de Télumée Miracle, l'héroïne du deuxième roman de Simone Schwarz-Bart, elle aussi « debout dans [son] jardin<sup>379</sup> », dans laquelle se condense l'imagerie des vieilles paysannes de Guadeloupe :

J'y ai un jardin de vieille, un petit réchaud à anse, une chaudière où je fais griller les cacahuètes que je vends sur la place de l'église. J'aime me lever avec le soleil, cueillir une pastèque, ramasser un coco à l'eau rafraîchi par la nuit<sup>380</sup>.

Par la concordance des images et des textes, Alice Brumant se confond avec Stéphanie Pricin, dite Fanotte, qui est donné comme source d'inspiration du personnage de Télumée Miracle<sup>381</sup>. Il est intéressant de remarquer que si le roman *Pluie et vent sur Télumée Miracle* semblait s'arrêter sur une stérilité, celle de l'héroïne qui, dans la fiction, ne donne naissance à aucun enfant pour porter sa mémoire, en réalité cette stérilité est dépassée par le roman même, qui se fait outil de transmission privilégié du souvenir. Simone Schwarz-Bart souligne dans les entretiens la place capitale qu'occupe Fanotte dans la genèse du roman, en ce qu'elle est celle qui transmet son histoire :

On est devenues en quelque sorte mère et fille, grand-mère et fille. Et tous les après-midis, j'allais vers elle. Et il y avait entre nous un échange sur tout ce qui fait que la Guadeloupe existe. Et un jour elle est morte et j'ai commencé à me dire : « il faut absolument que je la fasse revivre. Je ne peux pas me passer de cette personne. Comment faire ?<sup>382</sup> ».

En convoquant, au sein de *l'Hommage à la femme noire* la vieille Fanotte par le biais de la figure maternelle, en condensant dans cette figure d'ancêtre toutes les femmes qui n'ont pas laissé de traces dans l'Histoire, paysannes, institutrices, qui n'ont bénéficié d'aucune forme de reconnaissance, effacées par l'apparente indignité de leur passage sur terre. *L'Hommage à la femme noire* éclaire les zones d'ombre, comme le fait la lanterne de Télumée :

---

<sup>378</sup> *Id.* tome 6, p. 238.

<sup>379</sup> S. SCHWARZ-BART, *Pluie et vent sur Télumée miracle*, *op. cit.*, p. 255.

<sup>380</sup> *Id.* p. 249.

<sup>381</sup> Et dont la photographie, prise par André Schwarz-Bart illustre la dernière édition du roman *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, édition commémorant les cinquante ans du roman (Seuil, 2022). Voir A. SCHWARZ-BART et S. SCHWARZ-BART, « Sur les pas de Fanotte (interview) », *op. cit.*

<sup>382</sup> S. SCHWARZ-BART, « Avec André on ne ferme pas les yeux. Il faut les ouvrir, grands, sur ces failles de l'homme. » entretien avec F. MARGRAS (en annexe de ce travail), 12.12.18.

Je promène ma lanterne dans chaque coin d'ombre, je fais le tour de ce singulier marché, et je vois que nous avons reçu comme don du ciel d'avoir eu la tête plongée, maintenue dans l'eau trouble du mépris, de la cruauté, de la mesquinerie et de la délation. Mais je vois aussi que nous ne nous y sommes pas noyés... nous avons lutté pour naître, et nous avons lutté pour renaître... et nous avons appelé « Résolu » le plus bel arbre de nos forêts, le plus solide, le plus recherché et celui qu'on abat le plus...<sup>383</sup>

Comme dans *Hommage à la femme noire*, les dernières pages de *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, mettent en scène un « je » qui se confond avec le « nous » et s'efface au profit d'une pluralité.

Ainsi, l'écriture convoque dans cette encyclopédie les romans d'André et Simone Schwarz-Bart, et, avec eux, la collaboration littéraire. Elle s'attache aussi à souligner, une nouvelle fois, l'ambition de l'œuvre, marquée par la transmission, de dévoiler les pans oubliés de l'Histoire, ou ceux qui ne figurent pas au nombre des détails d'intérêt soulevés ordinairement par les historiens. Il s'agit, dans *La mulâtresse Solitude*, *Pluie et vent sur Télumée Miracle* ou dans *Hommage à la femme noire* de transcrire un monde (déjà passé), et de le donner à voir pour l'extraire de l'oubli. Cette volonté se traduit par une diversité de formats littéraires : devant l'échec (relatif) du roman comme forme de transmission d'une mémoire, Simone Schwarz-Bart se tourne vers l'« encyclopédie » puis vers le théâtre. Cette recherche formelle sera aussi celle d'un André Schwarz-Bart, dont l'œuvre inédite, *Kaddish* oscille entre l'essai, le roman, le théâtre et ne parvient pas à voir le jour du vivant de celui qui la rédige.

### 6.3. *Hommage à la femme noire* : du « roman encyclopédique<sup>384</sup> », à l'encyclopédie romanesque ; de l'hagiographie à la nouvelle

Ainsi, si nous nous avons choisi dans notre étude de particulièrement nous focaliser sur les fictions romanesques des Schwarz-Bart, l'« encyclopédie » a tout de même attiré notre attention<sup>385</sup> : l'ouvrage, en effet, s'il semble effectivement convoquer des traits propres à l'encyclopédie, se présente plutôt comme une scène d'expérimentation générique, oscillant

---

<sup>383</sup> S. SCHWARZ-BART, *Pluie et vent sur Télumée miracle*, op. cit., p. 251.

<sup>384</sup> K. GYSSELS, « Le marranisme absolu dans l'œuvre d'André et de Simone Schwarz-Bart », op. cit.

<sup>385</sup> Ce chapitre s'inspire de notre intervention, F. MARGRAS, « Poétique du reflet : l'Hommage à la femme noire, grille de lecture de la collaboration schwarz-bartienne ? », lors des journées d'étude autour de l'œuvre du couple d'écrivains André et Simone Schwarz-Bart « Les univers des Schwarz-Bart, Sources et traces dans les textes et les avant-textes », 30 septembre et 1er octobre 2021.

entre un format scientifique, une compilation de recherches, un album d'art, une série de biographies (voire d'hagiographies<sup>386</sup>), et un recueil de nouvelles. *Hommage à la femme noire* détonne donc des précédentes publications du couple Schwarz-Bart. Il donne, de plus, une place de choix à la Caraïbe francophone, souvent alors oubliée dans les anthologies.

*Hommage à la femme noire* est un ouvrage en six tomes, totalisant plus de mille cinq cents pages<sup>387</sup> et articulé en périodes et zones géographiques emblématiques de l'histoire du monde noir (essentiellement Afrique, Amérique du Sud et du Nord, Caraïbe), dans lesquelles se déploient cent onze portraits de femmes. La première édition des ouvrages s'échelonne entre 1988 et 1989 : chaque tome, haut d'une trentaine de centimètres est relié en cuir, à la manière de toute la collection des précieux livres – essentiellement consacrés à la cuisine - des Éditions Ludion (qui deviendront Les Éditions Consulaires)<sup>388</sup>. Chacun des six tomes donne à voir un contenu riche, en couleurs, à la fois composé de textes, de dessins, de photographies. Les deux premiers tomes sont consacrés au continent africain (notamment Égypte, Sénégal, Dahomey, Éthiopie, Afrique de l'Ouest, Angola, Afrique méridionale, Madagascar...) et proposent des récits consacrés au courage et à l'intrépidité des femmes noires, de la naissance de Lucy à toutes celles qui s'opposèrent à la colonisation européenne, plus de 3 millions d'années plus tard. Le tome trois se tourne vers l'Amérique et la Caraïbe (Brésil, Surinam, Jamaïque, Guadeloupe, États-Unis d'Amérique), et s'intéresse aux *marrones* et aux résistantes durant la période de l'esclavage. Les trois derniers tomes s'ancrent dans le XX<sup>e</sup> siècle, en Afrique (tome 4), aux États-Unis (tome 5) et dans la Caraïbe (tome 6) : selon le lieu, les luttes pour les indépendances et pour les droits civiques sont l'arrière-plan d'une série de portraits de femmes et d'artistes contemporaines des Schwarz-Bart<sup>389</sup>. Chaque chapitre des ouvrages s'organise de la même façon : au centre une histoire narrativisée, celle de la femme dont il s'agit de faire le portrait, entourée par des encarts qui s'arrêtent sur un détail chronologique ou sociologique. Ainsi, le chapitre sur Phyllis Wheatley<sup>390</sup> présente notamment, autour de l'histoire de la vie de la

---

<sup>386</sup> Comme nous le développerons plus loin, nous empruntons cette remarque à A. HUETZ DE LEMPS, « Schwarz-Bart, S. *Hommage à la femme noire*, 1988-1989, 6 volumes », *Les Cahiers d'Outre-Mer*, vol. 44, n° 173, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1991, p. 89-90.

<sup>387</sup> Vol. 1. - 1988. - 223 p. ; Vol. 2. - 1988. - 225 p. ; Vol. 3. - 1988. - 259 p. ; Vol. 4. - 1989. - 261 p. ; Vol. 5. - 1989. - 259 p. ; Vol. 6. - 1989. - 255 p. Source : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb433839995>.

<sup>388</sup> *Délices de la cuisine créole*, Bruxelles, Éd. Ludion diffusion Densan, 1986, 6 vol.

<sup>389</sup> Pour approfondir cette approche descriptive, voir A. HUETZ DE LEMPS, « Schwarz-Bart, S. *Hommage à la femme noire*, 1988-1989, 6 volumes », *op. cit.* et A. STAMPFLI, « *Hommage à la femme noire* de Simone et André Schwarz-Bart: Mise en lumière de plusieurs générations d'héroïnes noires », dans *Africana. Figures de femmes et formes de pouvoir*, Paris, France, Classiques Garnier, 2022, vol. Francophonies/2, p. 253-270

<sup>390</sup> S. SCHWARZ-BART, « Phyllis Wheatley », *Hommage à la femme noire*, tome 3, 1987.

poétesse, une série de portraits (son auto-portrait, assise à son bureau, une plume à la main<sup>391</sup>, un portrait daté de 1837), des dessins de fers d'esclave<sup>392</sup>, le dessin d'un village africain, intitulé « Le point de départ », le plan d'un bateau négrier<sup>393</sup>, des récits à la première personne du singulier comme « La mise en vente » (extrait de *L'Odyssee Noire* de Nathan Irvin Huggins) sur une vente d'esclaves, des encarts historiques comme « Révoltes et Révoltés » sur l'insurrection menée le 30 août 1800 par Gabriel Prosser et Jack Bowler, des chants et une chanson, « Complainte d'un esclave de Virginie »... Chaque récit est accompagné à la fois de textes qui offrent une vision du contexte, mais aussi de dessins et illustrations : on peut en compter deux à trois par pages. Enfin, chaque portrait est suivi par un chapitre « Paroles de » (femmes ou esclaves), mené à la première personne du singulier, écrits effectivement produits par des femmes<sup>394</sup>.

Sans que l'on sache précisément de quand date l'appellation « encyclopédie » pour l'ouvrage *Hommage à la femme noire*, on peut néanmoins comprendre les raisons de sa généralisation. *Hommage* concentre certaines caractéristiques communément réservées aux encyclopédies, tel un choix de publication en six grands volumes reliés, et celui d'une diffusion sur bon de commande, qui s'accompagne d'un petit médaillon reprenant la couverture de l'ouvrage. Ainsi, à la fin des années 1980, *Hommage à la femme noire* est un produit précieux, onéreux, rempli d'illustrations inédites<sup>395</sup>. De plus, chaque tome fait figurer une bibliographie complète et une table des illustrations, qui recensent toutes les sources citées : écrivains, historiens, anthropologues, artistes, photographes se côtoient dans un travail qui rend hommage à la sagacité et la pertinence de leurs recherches. Condensant un savoir alors encore difficilement accessible ou largement occulté, *Hommage à la femme noire* épouse de fait les exigences, en termes de contenu, d'une encyclopédie : les récits de la vie des héroïnes noires rencontrent les

---

<sup>391</sup> Portrait dont la proximité avec celui de Mariotte (*Un plat de porc aux bananes vertes*) a pu être observée par K. GYSSELS, *Filles de solitude*, op. cit., et est aussi évoquée dans F. MARGRAS, « Exploration iconographique des manuscrits d'André Schwarz-Bart », *Continents manuscrits. Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora*, n° 18, 15 mars 2022 (en ligne ; consulté le 23 avril 2022)

<sup>392</sup> S. SCHWARZ-BART, « Phyllis Wheatley », *Hommage à la femme noire*, tome 3, 1987, p. 148.

<sup>393</sup> S. SCHWARZ-BART, « Phyllis Wheatley », *Hommage à la femme noire*, tome 3, 1987, p. 148.

<sup>394</sup> Dans le premier tome, les « Paroles de femmes » sont ainsi des extraits de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* ; dans le chapitre consacré au portrait de Phyllis Wheatley que nous avons pris pour exemple, « Paroles d'Esclaves » est un extrait de *De l'esclave à la ségrégation* de Jenny Proctor.

<sup>395</sup> Particularités dont s'affranchit la nouvelle édition de 2021 par l'éditeur foyalais Caraïbéditions. Voir à ce sujet F. MARGRAS, « Simone et André Schwarz-Bart, *Hommage à la femme noire* (réédition, 2 tomes), Le Lamentin (Martinique), Caraïbéditions, 2020-2021. », op. cit.



encarts à caractère informatif qui jalonnent chaque chapitre<sup>396</sup>, offrant, en somme, un bilan des connaissances scientifiques et culturelles sur le sujet le plus complet en français, sans doute, de la fin des années 1980. Néanmoins, et c'est là l'une des premières divergences notables avec le modèle de l'encyclopédie, le dernier tome s'ouvre sur une longue liste, non exhaustive, de noms de femmes à qui il s'agirait aussi de rendre hommage, dans des travaux futurs, qu'ils soient du couple Schwarz-Bart ou non<sup>397</sup>. Un concentré de savoir qui expose donc ses propres limites.

Pour Simone et André Schwarz-Bart, il s'agit de « ravauder le tissu déchiré<sup>398</sup> » de l'Histoire, la donnant à voir par l'œil des vaincus ; et, pour ce faire, de transmettre la richesse de ces peuples trop longtemps réduits au silence par ceux qui ont écrit l'Histoire. L'ouvrage s'attache ainsi à la transmission de cultures et d'histoires minorées ou présentées comme méprisables. Cette démarche s'accompagne ainsi d'une revalorisation de ces minorités culturelles, notamment aux yeux du monde occidental dans lequel évoluent et sont reconnus les auteurs d'*Hommage à la femme noire*. Là réside l'âme du projet encyclopédique schwarz-bartien, mais aussi sa subversion du modèle littéraire de l'encyclopédie. *Hommage à la femme noire* souligne donc, en creux, et par son existence même, les biais qui grèvent généralement les encyclopédies : peinant à se décentrer, elles ne peuvent parvenir à livrer un exposé critique et impartial des faits et des idées... alors même qu'elles posent leur impartialité comme condition première de leur existence. Il en va de même pour les images qui occupent une place majeure dans l'encyclopédie : elles occupent parfois des doubles pages entières, s'étalent sur les pages, se multiplient dans les marges du texte. Tirées de fonds d'archives nationales, rescapées de l'Histoire, elles exposent dans *Hommage* des tableaux et portraits qui ont pour vocation d'aller à l'encontre des représentations négatives des hommes et des femmes noires. Les images dialoguent avec les écrits, mais là encore, l'image n'est pas uniquement là pour répéter le même : la forme différente qu'elle propose est une nouvelle perspective, une nouvelle variation sur un thème, qui l'enrichit et en creuse la profonde signification. L'image interroge le texte, le texte interroge l'image, le texte interroge le texte, et c'est une véritable « galerie de portraits<sup>399</sup> » qui est proposée au lecteur.

---

<sup>396</sup> Et qui ont été supprimés dans la nouvelle édition de *Hommage à la femme noire* en 2020.

<sup>397</sup>A. STAMPFLI, « Hommage à la femme noire de Simone et André Schwarz-Bart », *op. cit.*

<sup>398</sup> S. SCHWARZ-BART, « Simone Schwarz-Bart : “S'affirmer en tant que personne libre n'interdit pas d'inclure les autres” », entretien réalisé par F. Briard, 18 juillet 2021 (en ligne ; consulté le 22 septembre 2021).

<sup>399</sup> Pour reprendre la formule de Frédérique BRIARD dans *Id.*

Passeurs d'histoire, « porteurs du temps<sup>400</sup> », André et Simone Schwarz-Bart font entendre des voix oubliées ou méconnues, et distillent, au fil des pages, les bribes d'un engagement manifeste. Simone Schwarz-Bart, choisie pour porter seule l'ouvrage<sup>401</sup>, tempère, au fil des entretiens<sup>402</sup>, les cris révoltés que contient l'ouvrage, et invoque des raisons toutes personnelles pour motiver l'écriture d'*Hommage* : un besoin de « retrouvailles », de « mettre un visage », d'ancrer dans l'histoire les vies des héroïnes dont elle a pu apprendre l'existence, au fil de voyages, et notamment de son séjour à Dakar<sup>403</sup>.

*L'Hommage à la femme noire* a nécessité un travail colossal : il a fallu d'abord se souvenir de toutes ces histoires de femmes que nous avons entendues, çà et là, au fil de nos voyages et de nos lectures. Puis retrouver les traces de ces femmes, compiler les ouvrages qui daignaient s'intéresser à elles, et lorsque nous n'avions pas assez d'informations, nous faisons comme les griots font, construisant une histoire, un récit, à partir de bribes<sup>404</sup>...

L'ouvrage met en avant, nous l'avons vu, un état des lieux des recherches ethnologiques et anthropologiques contemporaines<sup>405</sup>. Mais il se refuse pourtant à adopter strictement les codes d'écriture qui sont ceux de l'encyclopédie : dans *Hommage*, les auteurs ne cherchent pas à exposer une vérité immuable. La narration prévaut largement sur l'exposé scientifique, et les récits sur les femmes sont tout autant tirés de mythes et de légendes populaires que de travaux et d'essais historiques et anthropologiques : « Toutes ces histoires sont racontées à la porte de la légende, qu'il a donc fallu construire, inventer, pour la partie de l'Afrique précoloniale, celle des reines et prophétesses<sup>406</sup> ». Ainsi, son contenu « glisse vers l'hagiographie<sup>407</sup> », au sens purement descriptif du terme, dépourvu de sa connotation morale ou religieuse originelle et

---

<sup>400</sup> KAUFMANN, Francine, « La genèse du *Dernier des Justes* : André Schwarz-Bart, un "porteur du temps" », séminaire de l'équipe « Manuscrits francophones », ITEM, <http://transfers.ens.fr/manuscrits-francophones-du-sud-2016-2017?artpage=6>, 7 avril 2017.

<sup>401</sup> Pour rappel, dans la première édition d'*Hommage à la femme noire*, seul le nom Simone SCHWARZ-BART apparaît sur la couverture.

<sup>402</sup> Voir notamment G. ABRAVANEL et S. SCHWARZ-BART, « Hommage à la francophonie guadeloupéenne », *op. cit.* ; l'entretien avec BRIARD, S. SCHWARZ-BART, « Simone Schwarz-Bart », 18 juillet 2021, *op. cit.* ; ou l'entretien avec L. ADLER, « L'Hommage à la femme noire de Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*

<sup>403</sup> S. SCHWARZ-BART, entretien avec B. PIVOT « Simone Schwarz-Bart et Jacques Kerchache », émission 'Strophes du 13 décembre 1988 - 17:23.

<sup>404</sup> S. SCHWARZ-BART, « Nous faisons comme le font les griots... », septembre 2021, entretien avec F. MARGRAS (en annexe de ce travail), 09.2021.

<sup>405</sup> Il présente de plus, à ce titre, une bibliographie, exigence intellectuelle d'André Schwarz-Bart depuis *Le Dernier des Justes*, exigence que l'on retrouve aussi dans *La mulâtresse Solitude*.

<sup>406</sup> S. SCHWARZ-BART, « Simone Schwarz-Bart », 18 juillet 2021, *op. cit.*

<sup>407</sup> A. HUETZ DE LEMPS, « Schwarz-Bart, S. Hommage à la femme noire, 1988-1989, 6 volumes », *op. cit.*

proche de celui que propose Certeau, rapprochant, sous certains aspects, l'hagiographie du roman<sup>408</sup> : il s'agit de proposer une série de récits sur des « vies exemplaires » qui se proposent comme autant de modèles. Sans s'attarder sur des figures de saints (ou de saintes) issus de traditions religieuses, l'ouvrage allie en effet l'histoire à la fiction, et les vies qu'il déploie ont pour vocation d'inspirer des générations de lecteurs.

En réponse à un manque d'ancêtres mais surtout de modèles ancestraux, mythiques, légendaires, ou historiques, Simone Schwarz-Bart retrouve donc les histoires qui composent la plus grosse partie d'*Hommage* : et, lorsque l'historiographie présente des lacunes, lorsque les archives disparaissent, lorsque la mémoire des hommes flanche, sa plume prend le relais ; l'imagination pallie les absences et les manques générés par le temps, et par l'histoire elle-même, qui s'est appliquée à effacer la mémoire des vaincus au profit de celle des vainqueurs. Dans l'hagiographie, « l'extraordinaire et le possible s'appuient l'un l'autre pour construire la fiction ici mise au service de l'exemplaire<sup>409</sup> » : à travers leur biographie (souvent excessivement élogieuse, souvent réinventée), les vies d'individus deviennent des exemples à suivre, et sont déployées par des formes narratives proches du conte :

On y trouve ainsi le héros, figure stéréotypé, modèle, car exemplaire, une intrigue également répétitive et exemplaire, dont la trame va de l'enfance aux épreuves puis à la reconnaissance et gloire, et enfin une topique [...]. Par son insistance cependant sur le caractère stéréotypé et sur le « bricolage », sur la combinaison d'unités toujours identiques [...] émerge un modèle (formaliste) de récit proche du conte<sup>410</sup>.

Ainsi, dans *Hommage*, les vies de ces femmes, magnifiées, narrativisées, se déploient comme dans de courtes nouvelles : elles vont s'employer, dans leur quête de sens ou d'elles-mêmes, à retrouver le lieu duquel elles viennent et qui, d'une certaine manière, les caractérise. Chaque histoire se déploie alors comme de courtes fictions, narrativisées, qui donnent corps aux femmes présentées : le lecteur est invité à parcourir leurs vies. Simone Schwarz-Bart dira ainsi, lors de la parution en 1988 des trois premiers tomes :

---

<sup>408</sup> Toutes mesures gardées, comme le rappelle Guideroni : « Certeau attribue ensuite à l'hagiographie une fonction : « fonction de vacance ». Il semble ainsi rapprocher l'hagiographie du roman. La vie de saint ressortit au loisir, loisible, à la vacance, aux moments où l'on se divertit ou se récrée, de même que la présence du merveilleux fait émerger un univers romanesque, du moins un romanesque d'avant le milieu du XVIIe siècle », A. GUIDERONI, « De quel genre littéraire l'hagiographie est-elle le nom chez Michel de Certeau ? », *Acta Fabula*, Acta Fabula / Équipe de recherche Fabula, 15 mars 2018 (en ligne ; consulté le 22 juillet 2022).

<sup>409</sup> M. DE CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 323.

<sup>410</sup> A. GUIDERONI, « De quel genre littéraire l'hagiographie est-elle le nom chez Michel de Certeau ? », *op. cit.*

J'avais besoin de mettre un visage à chacun des personnages dont je rêvais, j'avais besoin de les sentir, de transmettre, de me représenter leur itinéraire, leurs sentiments, comment ils vivaient<sup>411</sup>.

Puis, lors de la réédition en 2021 :

Faire naître et exister le personnage pour le présenter était essentiel. Nous avons absolument besoin de laisser de côté les théories pour le rendre au plus près, le doubler d'une personne pour s'approprier sa chevelure, sa façon de se tenir, son engagement, ses hésitations, ses gestes même. Nous avons cherché à faire en sorte que la personne devienne tellement vivante que lorsque le récit est terminé, cette personne nous manque. Il fallait qu'elle se greffe à notre cœur, qu'il se passe quelque chose d'âme à âme, par un détail, une description. Il fallait que la personne devienne une figure qui nous accompagne<sup>412</sup>.

Les femmes qui peuplent *Hommage à la femme noire* deviennent donc, à leur tour des personnages, et acquièrent, par-là, une certaine densité. Le procédé est sensiblement le même que celui sur lequel s'appuie *La mulâtresse Solitude*, seize ans plus tôt : à partir de quelques lignes, quelques paroles, quelques fragments de légende, les écrivains donnent forme à une histoire qui peut entrer dans l'Histoire.

On retrouve ici la structure qui a inspiré le roman *Ti Jean L'horizon*<sup>413</sup>, ce « conte d'amour<sup>414</sup> » paru une dizaine d'années plus tôt : le héros, un personnage de jeune garçon tiré de la tradition orale de la Caraïbe<sup>415</sup>, défie les structures en place. Il est *trickster*<sup>416</sup>, comme son homonyme des contes, mais il est aussi, dans le roman schwarz-bartien, lancé dans une quête, qui se révèle être celle de son identité.

*Hommage à la femme noire* surprend par sa forme, mêlant une visée encyclopédique à une rédaction proche de l'hagiographie, qui se dépouille d'une volonté d'objectivité absolue, et mâtine le projet de récits qui aspirent à ancrer, sur le papier, la légende ou le mythe dont ils sont

---

<sup>411</sup> S. SCHWARZ-BART, « Simone Schwarz Bart et Jacques Kerchache | INA », dans l'émission '*Strophes*, Antenne 2, 13 décembre 1988, 17:23 (en ligne ; consulté le 22 septembre 2019)

<sup>412</sup> S. SCHWARZ-BART, « Simone Schwarz-Bart », 18 juillet 2021, *op. cit.*

<sup>413</sup> Héros du roman *Ti-Jean l'Horizon* de Simone Schwarz-Bart (S. SCHWARZ-BART, *Ti-Jean l'Horizon*, Seuil, 1979).

<sup>414</sup> S. SCHWARZ-BART, quatrième de couverture de *Ti Jean l'Horizon*, Seuil, 1979.

<sup>415</sup> Voir notamment les archives de Potomitan, « Conte créole - Ti-Jean l'horizon », s. d. (en ligne). Dereck Walcott (Prix Nobel de Littérature) a lui aussi travaillé autour de ce personnage habile et intelligent qui lutte contre l'oppression, dans D. WALCOTT et P. KEINEG, *Ti-Jean et ses frères* ; Belfort, France, Circé, 1997.

<sup>416</sup> V. SYLVANISE, « La Ruse du trickster/décepteur chez Toni Morrison et chez Derek Walcott : Inscription et problématisation du corps culturel noir aux Amériques », *Revue Asylon(s) : Politique du corps (post) colonial*, Sous la direction de Pauline Vermeren et Malcom Ferdinand, n° 15, Réseau Terra, février 2018 (en ligne ; consulté le 25 juillet 2022).

la manifestation directe. Brouillant de nouveau la frontière entre Histoire et fiction, il offre pourtant, d'une certaine manière, rétrospectivement, une nouvelle grille de lecture de l'œuvre schwarz-bartienne, sur laquelle nous reviendrons plus longuement. Ce qui est certain, c'est que tout *Hommage* est une proposition inédite pour les lecteurs, vers lequel l'œuvre schwarz-bartienne se tourne résolument. Il vise à combler un manque, un manque d'histoire, mais aussi un manque ressenti dans les moyens de transmission dits traditionnels, comme le conte antillais, par exemple :

Nous sommes une génération où nous avons des contes, une fidélité à l'Afrique à travers un héritage immatériel que les esclaves ont emmené dans leurs bagages, leur or. C'est ce que nous avons reçu. Ces contes parlaient d'animaux qui n'existaient pas, d'une certaine sagesse, ils nous donnaient des rêves, nous permettaient d'imaginer ce que nous avons perdu. Ils maintenaient le mien avec un pays perdu. C'était la fonction du conte mais les personnages ne faisaient pas partie de ces récits<sup>417</sup>.

*Hommage à la femme noire* replace donc l'humain au cœur d'une Histoire d'où il a été évincé. Nous reviendrons plus loin sur le rapport des Schwarz-Bart à l'oralité, et à ce mode de transmission si particulier qui travaille leur parcours littéraire.

\*\*\*

Notre approche diachronique de la collaboration schwarz-bartienne s'attache donc d'abord à retracer l'histoire éditoriale des romans des auteurs André Schwarz-Bart et Simone Schwarz-Bart, mais, plus encore, à observer la manière dont les auteurs se construisent, ou plutôt sont façonnés par leur environnement critique et médiatique immédiat. Nous pouvons alors remarquer que André Schwarz-Bart comme Simone Schwarz-Bart n'ont que peu de prise sur leur « posture » d'auteur, et ce d'autant plus que leurs interventions (essais, entretiens, plateaux télévision...) sont relativement réduites. Ces postures semblent alors simplifiées à l'extrême par les discours qui accompagnent la parution de leurs romans, pour finalement aboutir à une dichotomie monde juif/monde noir dont chaque membre du couple se doit d'être la représentation. Ainsi, chaque nouvelle parution de l'un ou l'autre des Schwarz-Bart est une surprise pour le public, qui ne retrouve pas, dans les romans, les traits façonnés et attendus en

---

<sup>417</sup> S. SCHWARZ-BART, « Simone Schwarz-Bart », 18 juillet 2021, *op. cit.*

raison d'une représentation schématique : le juif blanc écrit sur les noirs, questionne l'histoire de l'esclavage ; la femme noire chemine dans le sillage d'auteurs juifs, s'en réclame, perdant alors une partie de sa légitimité aux yeux du monde intellectuel antillais.

De plus, nous avons pu appréhender la question de la place de l'Histoire dans l'œuvre : chez André Schwarz-Bart comme chez Simone Schwarz-Bart, elle apparaît comme un point focal. Les rayons convergent et se concentrent en un point pour dessiner une image complexe de la question de mémoire. L'histoire de la judéité et de l'histoire de l'esclavage sont ainsi intrinsèquement liés.

Du *Dernier des Justes* à *La mulâtresse Solitude*, puis de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* à *Ti Jean L'horizon*, les deux auteurs dessinent de fait un horizon créatif singulier dont nous envisagerons, dans une dernière partie, les contours thématiques et stylistiques. Cependant, nous avons déjà pu appréhender l'ouvrage *Hommage à la femme noire*, que nous considérons comme un point culminant de leur réflexion littéraire, notamment autour de la collaboration et de la coauctorialité. Il s'agit pour eux, en effet, de 1967 à 1988, de trouver un nom, une posture, qui permette à leurs propos d'être entendus : or, *Hommage à la femme noire* joue à la fois sur une double signature tout juste voilée, à la fois occultée et assumée : Simone Schwarz-Bart apparaît seule sur la couverture, mais se loge tout de même, dans les premières pages de l'ouvrage, non seulement la mention « avec la collaboration d'André Schwarz-Bart » mais aussi un faisceau d'indices qui font signe vers l'œuvre commune aux deux écrivains.

L'ouvrage *Hommage à la femme noire* permet donc de répondre aux attentes d'un public formé à l'appréhension d'un unique auteur, tout en jouant sur une approche collaborative fructueuse. Le choix du terme « encyclopédie » est ainsi, sans doute, une manière de rendre concevable l'écrit multiple, et le travail d'une multitude d'écrivains. La collaboration est bien là, elle est bien revendiquée, mais elle se dessine en *négatif*, pour laisser la place au message. Nous relevons donc un véritable jeu avec les codes de l'auctorialité, qui permet paradoxalement au fond de prendre le pas sur la signature et l'auteur.

La réception mouvementée, tourmentée, qui fut celle des Schwarz-Bart, complexifie donc la relation des écrivains à leur lectorat. Insaisissable, le lecteur schwarz-bartien est une énigme que nous nous proposons d'explorer dans la dernière partie de ce travail consacré à leur collaboration littéraire. Ainsi, *Hommage à la femme noire* met le lecteur au cœur du projet, et n'existe, nous l'avons vu, que dans une perspective de transmission ; cependant le format choisi

prive l'encyclopédie de son lectorat. Cette encyclopédie, trop onéreuse, trop rare, n'est, de fait, pas lue. De la même manière, *Pluie et vent sur Télumée Miracle* ou *La mulâtresse Solitude* s'adressent à une population en quête d'elle-même, mais souvent illettrée : André et Simone Schwarz-Bart se détachent des milieux littéraires au profit de ceux qui les entourent immédiatement, voisins, amis, anciens du village, qui ont un accès limité à la lecture. Ainsi, il nous semble que la collaboration schwarz-bartienne est d'abord affaire de lecture : André Schwarz-Bart présente Simone Schwarz-Bart comme sa première lectrice. Simone Schwarz-Bart présente André Schwarz-Bart comme son lecteur privilégié : « Mon lecteur privilégié c'est mon mari. Je m'adresse à lui parce qu'il est noir, il est blanc, il est juif, il est chrétien, il est arabe. Il est tout. Il est absolument tout. Donc je m'adresse à lui chaque fois<sup>418</sup> ». Et, pourtant, la collaboration rêvée reste celle qui se joue avec le lecteur : nous le verrons, le texte schwarz-bartien s'attache à lui faire une place. Nous appuyant sur les analyses de Chancé, nous envisagerons la « souffrance » des Schwarz-Bart au regard de ce lectorat, et de cette ultime collaboration irrémédiablement avortée.

Il s'agira alors d'observer d'une part comment se dessine le lecteur au fil des œuvres : peu de personnages savent lire, et, chez ceux qui le savent, la lecture a bien souvent des conséquences dramatiques. Ainsi les « petites lettres » sont cause de feu et de mort dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* ; de reniement, de pouvoir et d'oppression dans *Un plat de porc aux bananes vertes* ; de trahison dans *La mulâtresse Solitude*. Plus encore, il nous semble lire, dans les romans, une impossibilité radicale de transmission : les héros des romans schwarz-bartiens échouent à transmettre, à dire, à communiquer ; figurant, sans doute, la parole avortée des écrivains, radicalement empêchés dans leur démarche par la réception critique qui accompagne la parution de leurs œuvres.

Nous examinerons aussi la question des adaptations de l'œuvre schwarz-bartienne au fil du temps. Les œuvres, qui invitent à dépasser le cadre romanesque, nourrissent nombre de projets de transpositions, au cinéma. Ces derniers nourrissent de riches collaborations littéraires et artistiques, attentivement surveillées, accompagnées, et parfois même corrigées et augmentées par la participation des écrivains eux-mêmes. Les diverses réécritures qui naissent de ces échanges, dialogues et discussions, entre les cinéastes, scénaristes et écrivains éclairent aussi la démarche des Schwarz-Bart, essentiellement tournée vers un travail collaboratif et une volonté

---

<sup>418</sup> S. SCHWARZ-BART, entretien inédit du 15.06.2012 réalisé par A. STAMPFLI, *La coprésence de langues dans le roman antillais contemporain*, Thèse de doctorat, 2015-2019, France, Communauté d'universités et d'établissements Université Grenoble Alpes, 2016.

de transmission. Nous ferons alors l'hypothèse d'un dépassement de l'œuvre, sciemment alimenté par la collaboration qui déborde le couple Simone et André Schwarz-Bart: ainsi, nous pourrions proposer une hypothèse d'approche d'une poétique et d'une esthétique schwarz-bartienne intimement façonnée par la collaboration littéraire.



### Partie 3. La littérature : lien indivisible entre les mondes

#### **L'œuvre schwarz-bartienne, du lecteur à l'écrivain, de l'auteur au lecteur**

Notre étude de cas sur les Schwarz-Bart ne pouvait donc pas se départir d'une approche diachronique de la réception des œuvres. Une prise de recul nous a semblé nécessaire pour appréhender la part d'idéologie contenue dans la critique des œuvres des deux auteurs sur lesquels nous avons choisi de centrer notre étude. L'œuvre se construit à destination d'un public donné ; elle est aussi modelée par lui. De la même manière, l'auteur, son image et sa posture, sont aussi non seulement influencés mais aussi déterminés par le milieu littéraire, médias et lecteurs.

L'exploration des représentations des auteurs Simone et André Schwarz-Bart, et notamment celles qui marquent l'actualité immédiate de leurs parutions romanesques, sur vingt ans, entre 1959 et 1979 nous a permis de balayer une période qui correspond aux débuts de la création littéraire du couple Schwarz-Bart. Cette dernière se révèle déterminante pour comprendre la manière dont vont se développer les réflexions et les approches de l'œuvre par les écrivains eux-mêmes.

Cette époque est celle d'une dichotomie radicale : la perception des auteurs par leur public ne correspond pas au projet littéraire des écrivains. Ce qui est finalement une opinion partagée par de nombreux créateurs prend ici, dans le cas Schwarz-Bart, des proportions particulièrement visibles : là où ils proposent une réflexion sur l'histoire, la mémoire, ils ne sont entendus que sur leur incapacité à répondre aux injonctions d'un peuple, que ce soit le peuple « noir » ou le peuple « juif ». On attend de leur écriture qu'elle réponde à une définition précise de l'un ou l'autre terme : elle s'y refuse. De même, leur collaboration se dessine comme l'aveu à la fois d'une réussite et d'un échec littéraire : l'écriture collaborative se déploie effectivement, dans un processus, certes souterrain, mais riche et fécond et l'autrice Simone Schwarz-Bart est progressivement acceptée dans le paysage littéraire et médiatique. Cependant, cette dernière reste longtemps dans l'ombre d'André Schwarz-Bart, et il faut que l'auteur s'efface pour qu'elle

puisse enfin gagner en autonomie. C'est pourquoi, jusqu'en 1989, la collaboration se dessine essentiellement comme un pré-texte, et non comme une fin en soi.

L'année 1988-1989 et plus précisément la parution d'*Hommage à la femme noire* apparaît donc comme un tournant dans la collaboration des Schwarz-Bart, et il nous semble essentiel de nous y arrêter. L'ouvrage est le dernier publié du vivant d'André Schwarz-Bart<sup>1</sup>, et, à ce titre, il acquiert une dimension littéraire particulière. Nous le lisons en effet non seulement comme une clé de compréhension de l'œuvre, mais aussi comme l'acmé d'une réflexion esthétique sur la collaboration littéraire, telle qu'elle se déploie et s'affirme dans les romans signés de manière posthume par Simone et André Schwarz-Bart.

Mettant en lumière une poétique de la collaboration schwarz-bartienne, nous nous proposons d'offrir une perspective nouvelle sur la collaboration littéraire en général. L'écriture collaborative n'est pas qu'une succession et une superposition de styles littéraires. Elle offre une vision de la littérature comme constant « ouvroir de littérature potentielle », sorte d'Oulipo qui n'en finit pas de se dire. En d'autres termes, le « Nous » apparaît comme un chemin vers une multitude de possibles. L'inachèvement est l'un d'eux. Central chez les Schwarz-Bart, il construit, modèle, façonne l'écriture : nous le verrons, il est une clé de lecture privilégié pour le couple. Les œuvres de ces écrivains mettent en effet en valeur une vision de la littérature qui invite à la collaboration. Par le prisme de la collaboration littéraire, c'est donc la littérature et ses enjeux qui sont remises en question. Il s'agira donc de noter à quel point notre étude de cas peut et doit sans doute dépasser les figures littéraires de André et Simone Schwarz-Bart.

Afin de le comprendre, nous nous proposons, dans un premier temps, de nous arrêter sur les adaptations des œuvres schwarz-bartiennes, en envisageant ces adaptations comme des lectures de l'œuvre, c'est-à-dire comme un regard extérieur posé sur le texte et donné à voir à de nouveaux lecteurs ou spectateurs. Dans le cas de notre étude de cas sur les Schwarz-Bart, nous remarquerons que les adaptations occupent une place toute particulière non seulement dans la réception mais aussi au cœur de la création du couple d'auteurs. En effet, André et Simone Schwarz-Bart accordent beaucoup d'importance au travail d'adaptation. Ils lisent, relisent les propositions faites par les divers réalisateurs, scénaristes, graphistes. Ce faisant, ils collaborent, et donnent alors une dimension nouvelle au texte.

---

<sup>1</sup> Sans la découverte des manuscrits par la chercheuse Kaufmann, telle qu'elle est relatée dans l'avant-propos de *L'étoile du matin*, par Simone Schwarz-Bart, il aurait sans doute été le dernier publié par les deux auteurs.

Les adaptations des œuvres des Schwarz-Bart mettent aussi en relief leur rapport au lecteur. Nous avons pu observer le lien qui se tisse, médiatiquement, entre le lectorat schwarz-bartien et les auteurs, et l'impact de la réception sur le couple. Il nous importera alors de nous arrêter, dans un deuxième temps, sur la manière dont les écrivains dessinent, à leur tour, l'image d'un lecteur idéal. Il semble en effet que le lecteur idéal schwarz-bartien est irrémédiablement condamné au silence, à l'échec d'une parole insaisissable. Ce silence reflète sans doute l'impasse littéraire à laquelle se sentent confrontés les Schwarz-Bart, et qu'ils tentent tout de même de dépasser. Nous lisons derrière cet échec celui d'un métissage, c'est-à-dire celui d'un monde qui, condamné à une lecture superficielle de l'Un et de l'Autre<sup>2</sup>, ne parvient pas à penser le collectif, dans toute sa complexité.

L'un des biais de réinvention proposé par les Schwarz-Bart s'ancre dans une approche esthétique et poétique marquée par la répétition. Nous retrouvons ainsi, au fil des œuvres, des thèmes qui se répondent. Le mot « thème » est ici à comprendre dans un double sens : le premier, d'idée, de proposition amenée à être développée, contenu qui suggère et déploie un imaginaire. Le second, musical : il est un rythme qui se répète, avec des variations, pour constituer un fil mélodique unique. Nous nous intéresserons alors au travail esthétique et stylistique qui nous semble propre aux Schwarz-Bart, et qui est notamment exemplifié dans leur ouvrage *Hommage à la femme noire*. Nous retrouverons alors dans cette poétique de la répétition des accents proches de ceux qui constituent les productions propres à l'oralité (contes, légendes...).

Enfin dans un dernier temps, nous nous attacherons à explorer la vision de la littérature telle qu'elle se présente pour le couple Schwarz-Bart : nous nous attarderons sur l'image, récurrente, du « collier de perles sans fil », qui donne à voir l'œuvre comme un ensemble qui peut et doit être sans cesse modulé, agencé. L'œuvre littéraire est chatoyante et ouverte à la réécriture : celle de l'auteur, celle du lecteur. Se dessine une certaine proximité littéraire des Schwarz-Bart avec Borgès, lecteur insatiable, longtemps parcouru par André Schwarz-Bart lui-même, comme le montrent les nombreuses annotations qui parsèment les livres de sa bibliothèque personnelle.

---

<sup>2</sup> Au sens où l'entend Roger Toumson, qui voit dans le métissage un « mythe postmoderne de la langue et de la culture créoles », qui occulte la réalité de problématiques ancrées dans une négation de l'altérité. En d'autres termes, le *métis* est une manière de refuser comprendre l'Autre en proposant une vision fantasmée d'un « presque-moi ». Il souligne de plus que « l'une des fonctions du métissage est de brouiller le souvenir. Sa rhétorique illustre de belle manière les impasses théoriques que doit négocier l'idéologie aujourd'hui dominante. Refusant de s'interroger sur sa provenance, ses fins et ses moyens, c'est un discours de l'amnésie volontaire. », R. TOUMSON, *Mythologie du métissage*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1998, p. 28.

L'œuvre devient alors le labyrinthe dans lequel se perd le lecteur, littérature infinie, lieu de tous les possibles.

## Chapitre 7. Adaptations et collaborations littéraires : lire pour tisser l'œuvre

André Schwarz-Bart tient, jusqu'au milieu des années 1970, à maîtriser le paratexte de ses romans : il cite les sources d'inspiration, souvent des études historiques, accompagne ses publications de commentaires, indications de pistes de lecture à destination des critiques. Gyssels souligne cette volonté de maîtrise du paratexte : elle voit dans l'(auto-)portrait de Mariotte qui ouvre le roman *Un plat de porc aux bananes vertes* ce qu'elle nomme une « intrusion péritextuelle des personnages », qui prouve un « caractère polyphonique des romans antillais<sup>3</sup> ». Elle ajoute :

La gestion d'une œuvre, voire d'une carrière de l'écrivain, dépend profondément de ces « rouages » et de l'intérêt que l'auteur lui-même y « met », si je puis dire. Paradoxalement, les Schwarz-Bart entretiennent un rapport pour le moins ambigu à ce que Genette appela « paratexte auctorial » et « paratexte éditorial ». D'un côté, André Schwarz-Bart s'est lui-même montré soucieux de pourvoir un montage du texte et du support visuel dans *Un plat de porc aux bananes vertes*, frontispice par ailleurs supprimé dans la réédition « Poche » (Gyssels 1996), roman cosigné avec Simone, de l'autre, il semble avoir lâché prise pour tout ce qui est traductions et rééditions<sup>4</sup>.

L'intérêt d'André Schwarz-Bart pour le montage du texte est primordial. Cependant, le désintérêt progressif que remarque Gyssels au sujet des traductions et des rééditions des romans ne nous semble pas justifié par une absence de volonté de maîtrise du paratexte, mais peut-être, plutôt, d'une impossibilité radicale de contrôle sur la multitude des traductions et éditions des œuvres à l'étranger. En effet, la vigilance d'André Schwarz-Bart parcourant les adaptations théâtrales et cinématographiques de ses romans vient selon nous souligner un engagement qui ne faiblit pas avec le temps : sans empiéter sur le travail d'édition, soumis à des règles, des codes, ou des contraintes financières à l'encontre desquelles il lui est impossible d'aller, André Schwarz-Bart se cantonne à son rôle d'écrivain, tout en s'assurant que le message qu'il cherche activement à faire passer, que le contenu même de son ouvrage, ne soit pas dévoyé par des discours contre lesquels il s'insurge. Il maîtrise ainsi ce que Genette nomme l'« épitexte public tardif » : à la fois l'« auto-commentaire » et la médiatisation de l'ouvrage<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> K. GYSSELS, *Filles de solitude*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>4</sup> K. GYSSELS, « Les Schwarz-Bart en Allemagne : sur quelques illustrations de couverture des traductions en allemand », *Études caribéennes*, n° 3, Université des Antilles, 31 mars 2019 (DOI : 10.4000/etudescaribeennes.15358 consulté le 21 juillet 2019).

<sup>5</sup> G. GENETTE, *Seuils*, *op. cit.*

Le dessin de Mariotte, qui fait office de frontispice à la première édition, révèle un écrivain fasciné par l'image<sup>6</sup>. André Schwarz-Bart confirme ce sentiment à Kaufman en 1972, en soulignant la proximité qu'il trouve entre l'écrivain et le photographe : tous deux doivent trouver la distance idéale du sujet qu'ils veulent capturer.

S.B. : Il s'agit là du ton, de la distance que l'écrivain prend vis-à-vis de lui-même et de son objet. Dans le roman, cette distance est variable, de sorte que l'œil de l'âme s'approche ou s'éloigne, selon la nature de l'objet : d'où la comparaison de l'écrivain avec le photographe. La distance est d'autant plus nécessaire qu'on se heurte à l'atroce, à ce vis-à-vis de quoi on ne dispose pas véritablement d'un recul. L'impossible distance est alors recherchée au niveau du langage<sup>7</sup>.

L'image, comme l'écriture, se présente donc comme une prise de distance avec un objet donné. Cette distance est rendue chez les Schwarz-Bart à la fois par l'écriture et par le dessin : ainsi la fonction paratextuelle des images trouve son expression la plus directe dans l'élaboration de l'encyclopédie *Hommage à la femme noire*<sup>8</sup>, ouvrage dans lequel les images appuient et développent le texte. Nous verrons qu'elle joue un rôle fondamental dans le glissement progressif d'un André Schwarz-Bart lecteur d'adaptations cinématographiques à André Schwarz-Bart scénariste. Nous nous proposons alors de considérer les projets de transposition du roman au cinéma<sup>9</sup> élaborés par André Schwarz-Bart comme un « paratexte », qui nous guide dans la compréhension de la démarche créative des deux écrivains. Notre étude s'attache à observer les différentes adaptations qui sont données des œuvres des Schwarz-Bart, par d'autres et par eux-mêmes. Elle s'arrête donc sur chaque œuvre, en proposant une chronologie des choix d'adaptation, pour montrer le mouvement qui accompagne le texte lorsqu'il quitte une forme d'expression pour une autre.

---

<sup>6</sup> « Mariotte, dessinée à grands traits d'encre bleue, est assise de profil à sa table de travail, le dos droit, le visage légèrement tourné vers la droite, la plume à la main, et lance un regard de côté au lecteur. Ce portrait manifeste la volonté de l'auteur de brouiller la frontière entre la fiction et le réel (Gyssels). » F. MARGRAS, « Exploration iconographique des manuscrits d'André Schwarz-Bart », *op. cit.*.

<sup>7</sup> A. SCHWARZ-BART, « Entretien à bâtons rompus avec André Schwarz-Bart », entretien réalisé par F. Kaufmann, 29 août 1972, « Le dernier des Justes d'André Schwarz-Bart, Genèse, structure, signification », « Annexe D » à la thèse soutenue en 1976 à Université Paris X, Nanterre.

<sup>8</sup> S. SCHWARZ-BART, *Hommage à la femme noire*, s. l., 1988.

<sup>9</sup> Faute de matière, nous faisons le choix de ne pas nous arrêter sur l'opéra en trois actes, tiré du *Dernier des Justes*, dont la musique est composée par Tomas Z. Shepard et le livret par Gérald Walker. Si ce n'est le contrat, signé le 1<sup>er</sup> février 1978, sous l'égide de Georges Borchardt, agent littéraire à New-York, nous ne disposons d'aucun document de travail au sujet de cette adaptation, qui a néanmoins le mérite d'exister. De la même manière nous ne pouvons que mentionner la demande de Paule Marchal (France-Culture) en janvier 1971 : elle veut adapter, à la radio, *Le dernier des Justes*. Il s'agissait, semble-t-il, de réaliser une série d'émission de trente minutes chacune. Source : Archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.

### 7.1. *Le dernier des Justes* : des projets d'adaptation cinématographique à *L'étoile du matin*

Entre 1961 et 1994, nombreux sont les talentueux scénaristes qui tentent d'adapter le roman d'André Schwarz-Bart, *Le dernier des Justes*. Ce qui reste de la correspondance personnelle d'André Schwarz-Bart, conservée à la Bibliothèque nationale de France, peut nous permettre de reconstituer une chronologie partielle des producteurs et productions qui s'intéressent au roman, et, par-là, d'observer l'évolution du projet dans diverses relectures.

Très tôt, l'écrivain se montre attentif au traitement du roman de 1959 proposé par les scénaristes et réalisateurs qui lui écrivent. Il occupe alors une position inédite pour nombre d'auteurs : il a sous les yeux les chemins de pensée, les traces de lecture, les marques des détails qui construisent l'œuvre, aux yeux de chaque lecteur. En d'autres termes, il peut lire, dans les propositions d'adaptation, mais aussi les exaltations et les découragements de ceux qui les portent, ce qui a constitué, pour son lectorat, *Le dernier des Justes*. André Schwarz-Bart, écrivain et auteur, devient alors lecteur des lectures de son œuvre. Il repère, dans ses échanges avec les scénaristes, les points d'achoppement de l'œuvre, que tant de grands noms veulent voir au cinéma, et qui pourtant, se dérobe inlassablement à tout projet d'adaptation.

Autour des divers projets d'adaptation se tissent donc de solides collaborations artistiques, au cours desquelles André Schwarz-Bart s'emploie à aider, diriger, aiguiller les scénarios qui lui sont proposés : il importe en effet qu'ils concordent aussi précisément que possible avec son projet romanesque de 1959. Ce dernier ayant souffert d'une réception compliquée, il s'agit de minimiser les sources d'incompréhension ou de mé-compréhension de son adaptation au cinéma. Progressivement, André Schwarz-Bart semble néanmoins intérioriser le projet, et, à son tour, s'attelle à l'ébauche de propositions d'adaptations qui figurent parmi les avant-textes d'une version romanesque inédite du « Kaddish<sup>10</sup> », mais aussi, sans doute, de *L'étoile du matin*.

---

<sup>10</sup> Le « Kaddish » est un projet inédit qui se décompose à la fois en une version romanesque et une version théâtrale, et qui a occupé, semble-t-il la plus grande partie de la fin de la vie d'André Schwarz-Bart. Des milliers de notes, marquées d'un « K » entouré, font signe vers ce projet, sur lequel la recherche est extrêmement récente. Voir notamment J.-P. ORBAN, « Comme un voleur qui enrichirait la maison cambriolée : la bibliothèque d'André Schwarz-Bart », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, n° 51, 15 décembre 2020, p. 111-126 ; K. MOCK, « «Un feu brûle en moi»: dernières lignes du «Kaddish final» d'André Schwarz-Bart », *Continents manuscrits. Génétique des textes littéraires–Afrique, Caraïbe, diaspora*, n° 16, 2021 ; F. KAUFMANN, « Kaddish Reconstitution conjecturale d'une pièce de théâtre détruite d'André Schwarz-Bart. Présentation, annotations,

### *Propositions d'adaptation au cinéma : tentatives, abandons et échecs*

C'est en 1961 que sont achetés, pour la première fois, les droits de production du *Dernier des Justes*, par la société Jorilie Productions, à laquelle appartient l'américain Jules Dassin, réalisateur, scénariste, producteur et acteur de renom, qui connaît alors ses premiers succès : l'achat des droits se fait pour vingt ans<sup>11</sup>, et l'engagement est pris de tourner le film avant le 3 octobre 1967<sup>12</sup>. Le 19 avril 1962, dans une lettre adressée à André Schwarz-Bart qui vit encore à Dakar (Sénégal), Dassin réaffirme le souhait d'adapter au cinéma *Le dernier des Justes*, auquel il souhaite consacrer le temps qu'il aura de libre dans les mois qui suivront<sup>13</sup>. Le projet peine cependant à voir le jour.

Paul Flamand racontera : « Jules Dassin a acheté les droits du *Dernier des Justes*. Il a même rencontré André Schwarz-Bart au cours d'un déjeuner. Puis Jules Dassin est parti avec Mélina Mercouri aux États-Unis. Sur le bateau, ils se sont amusés à écrire le synopsis du film « Jamais le dimanche ». Jules Dassin a tourné « Jamais le dimanche » et le projet de film du *Dernier des justes* n'a pas eu de suite »<sup>14</sup>.

Aussi palpable que soit la déception de Flamand, il n'est cependant pas juste d'affirmer que la détermination de Dassin à tourner l'adaptation du *Dernier des Justes* se soit émoussée lors de l'écriture du film *Jamais le dimanche*, son grand succès, d'abord pour des questions chronologiques : le film sort en salles le 25 mai 1960, soit bien avant que débutent les discussions au sujet de l'adaptation du *Dernier des Justes*. Cette hypothèse est aussi contredite par la suite de la correspondance qu'il entretient avec André Schwarz-Bart. En effet, l'écrivain ne se décourage pas : au moins jusqu'en 1972, il lui fait parvenir des notes de travail pour le scénario. Ainsi, le 8 juin 1972, Janet Cheng, secrétaire de Jules Dassin, se déclare ravie d'avoir retapé les notes d'André Schwarz-Bart, et s'engage, au nom de Jules Dassin, à ce qu'elles soient

---

agencement et édition de fragments et brouillons », *Tsafon. Revue d'études juives du Nord*, n° 83, 2022, p. 119-166.

<sup>11</sup> Lettre de P. BERGE à A. SCHWARZ-BART, 1984, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>12</sup> Lettre de J. DASSIN à A. SCHWARZ-BART, 19 avril 1962, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>13</sup> Lettre de P. FLAMAND à A. SCHWARZ-BART, 18 décembre 1967, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>14</sup> P. FLAMAND, entretien réalisé par M. MARCOVICH, 3 décembre 1985, cité dans M. MARCOVICH, *La Dernière Rumeur du juste ? Le miracle éditorial du Dernier des Justes d'André Schwarz-Bart*, op. cit.



lues dans les plus brefs délais<sup>15</sup>. Le 3 octobre 1980, le contrat signé avec Jolovie Production, transféré entre temps à la United Artists (USA), est de nouveau renouvelé pour vingt ans<sup>16</sup>. Cependant l'adaptation de Jules Dassin ne verra jamais le jour : réduit à des suppositions, André Schwarz-Bart écrira, plusieurs années plus tard que,

Les années passèrent. Jules Dassin, que je rencontrai à plusieurs reprises, semblait de plus en plus dépassé par son projet initial.

Il y avait d'abord l'obstacle du scénario, qui semblait grandir au fur et à mesure que passaient les années : mille ans de judaïsme en une heure et demie de salle, me dit-il un jour d'un air malheureux.

Mais je soupçonnais un obstacle bien plus considérable, déterminant qui tenait à son approche intérieure de la Schoa (sic) : au fur et à mesure qu'il s'informait, réfléchissait, se pénétrait de témoignages, la tragédie récente du judaïsme le suffoquait, l'immobilisait, pour ainsi dire, comme s'il était lui-même gagné par la paralysie des survivants<sup>17</sup>.

L'ampleur de la matière du *Dernier des Justes*, la proximité historique de la tragédie de la Shoah, mais aussi la dimension religieuse du roman freine la réalisation d'un scénario à la fois court et abordable pour le public profane du cinéma. Le projet de Jules Dassin, ambitieux, n'aboutit pas. Quelques années plus tard, l'Allemand John Friedman, journaliste et réalisateur de documentaire<sup>18</sup> formule à son tour le désir de piloter une adaptation du roman d'André Schwarz-Bart en 1988. Ce projet reste sans suite<sup>19</sup> ; la même année Friedman travaille à *Hôtel Terminus*, réalisé par Marcel Ophüls, et laisse de côté l'adaptation cinématographique du *Dernier des Justes*. Quatre ans plus tard, en 1992, le talentueux réalisateur américain, metteur en scène de théâtre, scénariste, professeur, producteur, Jack Garfein, s'empare à son tour du *Dernier des Justes* : rescapé d'Auschwitz, il ne cache pas son intérêt pour le roman, et André Schwarz-Bart lui prouve sa sympathie par retour de correspondance. Cependant, le scénariste est rapidement déçu par la tournure que prennent les événements : ses lettres, qui semblent être

---

<sup>15</sup> Lettre de J. CHENG à A. SCHWARZ-BART, 8 juin 1972, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>16</sup> Lettre de Prune Berge à André Schwarz-Bart, 1984, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>17</sup> Lettre d'A. SCHWARZ-BART à S. SPIELBERG, 11.12.2000, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>18</sup> On retient notamment *Hôtel Terminus: The Life and Times of Klaus Barbie*, sur la Gestapo de Lyon, en 1988: et *Stealing the Fire*, en 2001, qui retrace l'histoire des dessous financiers lucratifs de l'Holocauste.

<sup>19</sup> Lettre de J. FRIEDMAN à A. SCHWARZ-BART, 1 novembre 1988, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France. Sa réponse du 1<sup>er</sup> novembre 1988 à une missive d'André Schwarz-Bart du printemps 1988, renouvelle une proposition très certainement formulée l'année d'avant, en 1987.

restées sans réponse, font état d'un agacement croissant. En effet, le 5 mars 1993, le réalisateur qui dit avoir consacré les huit derniers mois à la préparation de l'écriture et du tournage d'un film, exige qu'André Schwarz-Bart formalise sa volonté de le voir diriger le tournage ; le 11 mai, il rédige une longue missive qui décrit le tournant pris par le projet, phagocyté et minimisé par les producteurs et scénaristes Seydou et Chouraki, pour devenir une série télévisée en quatre épisodes. La déception se lit dans les échanges : Garfein souligne la qualité et l'ampleur du travail qu'il souhaite réaliser, répète ses ambitions et ses craintes de voir le roman dévoyé par l'adaptation.

Aside from the fact that this has nothing to do with the year of work I have put in to make a film of the book it is harmful to your work, to the theme, and I believe to the life we have lived.

It is pure exploitation and the cheapest money to get. No one risks anything. The T.V. station gives Seydou money and he has to deliver believe me without any approval from you. [...] I frankly find him [Francis] an amateur in this work and dangerous. He thought the script he got out of your book good. You know how awful it is<sup>20</sup>.

Le scénario élaboré par Seydou et Chouraki est sans doute aussi refusé par André Schwarz-Bart, comme nous le verrons plus loin. Le 29 juillet 1993, Garfein, lassé, déclare ne plus avoir de temps à consacrer à l'adaptation du *Dernier des Justes*. Comme pour la scénariste Liv Ullman<sup>21</sup>, ce nouveau projet d'adaptation, dont, une nouvelle fois, il ne reste rien, n'aboutit pas. Tout porte à croire que l'acquisition des droits par United Artists jusqu'en 2000, pèse sur le réalisateur, pourtant convaincu que « cela ferait un film magnifique<sup>22</sup> ».

Dassin, Friedman, Garfein, Ullman : ces quatre scénaristes<sup>23</sup> tentent donc, entre 1961 et 1994 de s'approprier la matière du *Dernier des Justes*. Juifs, immigrés ou fils d'immigrés, ils se

---

<sup>20</sup>« Outre le fait que cela n'a rien à voir avec l'année de travail que j'ai consacrée à la réalisation d'un film sur le livre, cela porte atteinte à votre travail, au thème et, je crois, à la vie que nous avons vécue. C'est de la pure exploitation : un investissement nul pour une rentabilité maximale. Personne ne risque rien. La chaîne de télévision donne de l'argent à Seydou et il doit produire un travail, croyez-moi, sans attendre aucune approbation de votre part. [...] Je trouve franchement que [Francis] est un amateur dans ce travail et qu'il est dangereux. Il a trouvé bon le scénario qu'il a tiré de votre livre. Vous savez pourtant combien il est horrible. » Traduction personnelle de la lettre de J. GARFEIN à A. SCHWARZ-BART, 1993, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>21</sup> Lettre de L. ULLMAN à A. SCHWARZ-BART, 20 avril 1994, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France. Si ce n'est cette lettre, nous ne disposons, pour l'instant, et malgré nos recherches, d'aucune information ou archive à ce sujet.

<sup>22</sup> « *It would make a superb film* », traduction par mes soins de Lettre de FRIEDMAN à A. SCHWARZ-BART, 1988, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>23</sup> Auxquels il faut sans doute ajouter Chouraki, même si nous n'avons pas de trace de correspondance. La missive de Garfein indique néanmoins l'existence d'un scénario distinct du sien.

sentent proches d'un sujet qui les touche particulièrement. Ils font cependant face à des difficultés techniques, pris entre les exigences du marché du cinéma, producteurs, financeurs, et des exigences personnelles qui entravent, de fait, l'adaptation. Si nous n'avons pu avoir accès aux nombreux scénarios inspirés du roman d'André Schwarz-Bart, ni à ses retours à leur sujet, il nous semble cependant que toutes ces tentatives d'adaptation du roman font naître chez le romancier un désir (ou peut-être la nécessité) que se concrétise une transposition au cinéma : à son tour, sans doute vers le milieu des années 1990, l'écrivain devient scénariste.

L'adaptation au cinéma est à la fois une forme de présentation de l'œuvre à un public qui ne l'aurait peut-être pas lue, un *seuil*, à proprement dit, et un discours sur l'œuvre pour celui qui la connaît déjà.

Quel que soit le niveau ou l'angle sous lequel on l'aborde, l'adaptation n'est pas seulement une transposition, une sorte de décalque audiovisuel de la littérature, mais un mode de *réception* et d'*interprétation* des thèmes et formes littéraires. Tels que s'y articulent le genre, le récit, le personnage, l'image, le mythe, le thème ou le mythème, l'adaptation en est même un mode de lecture. Peut-être est-ce ainsi, au bout du compte, qu'un mode de cristallisation ou une opération de recontextualisation de la substance thématique qui circule entre la littérature et le cinéma, entre les différents états historiques de la littérature et du cinéma, de l'*oralité* à l'*écriture*, d'une forme et d'un mode de représentation à un autre<sup>24</sup>.

Certes transposition de l'œuvre vers un média différent, l'adaptation en est aussi à la fois une nouvelle lecture. Elle semble alors donner naissance à une nouvelle œuvre, qui emprunte à la première certaines de ses caractéristiques. Concentrant notre étude sur les deux romans signés du seul nom d'André Schwarz-Bart, *Le dernier des Justes* et *La mulâtresse Solitude*, nous pouvons remarquer d'abord l'attention que porte le romancier à l'adaptation cinématographique du *Dernier des Justes* dans ses notes personnelles, conservées à la BnF :

Il va de soi aussi qu'étant romancier habitué à raconter des histoires et inventer des dialogues dans 1 (sic) deuxième temps je peux collaborer avec le scénariste mais sans me substituer à lui ; je ne suis pas un professionnel du cinéma et mon rôle principal c'est de servir de passeur, c'est faire passer le livre du rivage des mots à celui de l'image : pr cela (sic), je suis indispensable, mais de l'autre côté c'est le cinéaste qui parle, et moi j'obéis, mais sans moi, le bateau se perdra toujours en chemin<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> M. SERCEAU, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*, Liège, Ed. du Céfal, 1999, p. 9-10.

<sup>25</sup> A. SCHWARZ-BART, inédit, « Réflexions sur scénario Dernier des Justes », NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

Non datée<sup>26</sup>, cette note montre la volonté d'André Schwarz-Bart d'accompagner le scénariste qui voudra s'emparer du roman, de s'assurer que le roman sera bien compris. Il n'exige pas du scénariste une reproduction exacte de son travail. Il ne cherche pas à le remplacer. En revanche, il lui importe cependant que cette « autre forme de sémiotisation<sup>27</sup> » n'altère pas le message véhiculé par le roman. Cette crainte d'une réception faussée est fermement ancrée dans la démarche créatrice d'André Schwarz-Bart, et il nous semble que les incompréhensions qui suivirent immédiatement la publication du *Dernier des Justes*, notamment dans la presse critique, peuvent expliquer cette position.

Pourtant, il nous semble aussi nécessaire de souligner que ce travail de scénarisation est un nouveau travail de création, une forme de réécriture du roman de 1959. Il suscite sans doute aussi un nouveau désir de création chez l'écrivain. Quarante ans après le Goncourt, André Schwarz-Bart remodèle sa plume et s'attelle à un nouveau projet d'écriture, tiré du *Dernier des Justes*, inspiré par les projets d'adaptation qui se sont succédés, des années durant, sans aboutissement concret.

### ***De la relecture au scénario, le projet cinématographique de l'écrivain André Schwarz-Bart***

Tout porte donc à croire que c'est à partir des années 1990, sans doute après le dernier échec de 1994, qu'André Schwarz-Bart commence à rédiger les nombreuses versions d'un scénario d'adaptation pour *Le dernier des Justes*. Nous appuyons essentiellement notre étude sur cinq documents manuscrits et dactylographiés, non datés, conservés à la BnF : « Réflexion sur scénario du *Dernier des Justes* », « Présentation du thème des Justes dans ce film », « Éléments d'un récit concentrationnaire », « Conception d'ensemble », et « Pour un scénario éventuel du *Dernier des Justes* ». Ces documents constituent soit des documents préparatoires (plans, objectifs) soit des documents présentant des ébauches de rédaction.

Le travail d'André Schwarz-Bart a vocation à pallier deux écueils jusque-là rencontrés par les scénaristes : d'abord celui de la difficulté d'être fidèles à l'esprit du roman et à la pensée de l'écrivain. On note aussi celui sur lequel se heurte Jules Dassin, aux dires de l'écrivain, à savoir

---

<sup>26</sup> Quoique nous puissions remarquer que le feutre bleu à mine épaisse avec lequel il écrit cette note apparaît aussi dans une édition du journal *Le Monde* du 19 Juin 1996, et *Monde* du 21 Juillet 1992, nous situant vraisemblablement après les années 1990 (sur les brouillons d'André Schwarz-Bart, voir J.-P. ORBAN, « L'archive, nouveau point d'ancrage des études schwarz-bartiennes », *op. cit.*). Nous verrons que la chronologie du travail d'adaptation d'André Schwarz-Bart pour le cinéma conforte cette datation approximative.

<sup>27</sup> M. SERCEAU, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*, Liège, Ed. du Céfal, 1999 p.9-10.

l'ampleur de la matière à traiter, mais aussi la portée religieuse du roman. Enfin, la scénarisation se présente comme une nouvelle prise de recul de la part du romancier.

Je crois que je suis le seul à pouvoir extraire de ce livre une courbe à // ~~Légende moderne, désespérée, mais (illisible)~~, la fois simple, actuelle et populaire. Je pense que n'importe quel scénariste comme ça a été le cas jusqu'à présent sera amené à des difficultés insolubles ou bien à saccager purement et simplement l'histoire si je ne lui apporte pas au départ une clé qui lui ouvre les portes, et lui permet de travailler. Je l'ai d'ailleurs compris avec la thèse de FK<sup>28</sup>. Quand elle est venue me trouver, elle connaissait le livre par cœur, elle avait lu toute la critique en Fr. Angls. Am. Hébreu, et elle était complètement perdue<sup>29</sup>.

Il s'agit donc, au départ, de poser sur le papier des réflexions éparses sur la manière dont peut et doit être compris le film en devenir : dans ses manuscrits, André Schwarz-Bart reprend les idées maîtresses de son roman, tout en prenant en compte la spécificité du mode de diffusion qu'est le cinéma. Au fil des brouillons, la pensée d'André Schwarz-Bart se précise néanmoins : le plan dactylographié d'un film divisé en séquences, soigneusement minutées semble l'aboutissement le plus complet de sa réflexion. Une nouvelle fois, dans ses travaux préparatoires, il revient sur la démarche d'écriture du *Dernier des Justes* :

La notion même de « Juste héréditaire » est contraire à la tradition juive en général, et à la tradition des 36 Justes qui ne connaît, par définition, que des Justes inconnus. J'ai inventé la légende des Justes Lévy pour des raisons de technique romanesque, ayant à établir un lien visible entre les différents moments du martyrologe juif en Europe. Il faut remarquer que l'histoire de la dynastie Lévy est rapportée avec ironie, de même que tout ce qui se rapporte à l'hérédité des Justes. En fait, la « justice » qui m'intéressait véritablement dans ce livre n'était pas de nature héréditaire ; elle se tenait tout entière dans le cœur humain<sup>30</sup>.

André Schwarz-Bart souligne la part d'invention que comporte le roman, et les écarts nécessaires qu'il a pu prendre avec le judaïsme et la tradition. Nous ne reviendrons pas ici sur la réception du roman de 1959, ni sur le sentiment d'incompréhension qui mine l'auteur comme la critique. Il est ici encore manifeste, et l'écrivain semble encore, dans ce papier, chercher les

---

<sup>28</sup> Le contrôle qu'exerce André Schwarz-Bart sur les chercheurs qui lui présentent leurs travaux, et notamment Francine Kaufman, nous a été confirmé par cette dernière lors d'un entretien réalisé le 24 mai 2018 à Paris. L'entretien « à bâtons rompus » qui figure dans sa thèse a ainsi été soigneusement relu, corrigé et modifié par A. SCHWARZ-BART.

<sup>29</sup> Nous reproduisons ici à l'identique les mots griffonnés par A. SCHWARZ-BART, inédit, « Réflexions sur scénario Dernier des Justes », document manuscrit, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>30</sup> A. SCHWARZ-BART, inédit, « Présentation du thème des Justes dans ce film », document dactylographié NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

termes les plus adaptés pour expliquer et expliciter sa démarche littéraire. Il souligne l'ironie, le décalage qui n'a pas été perçu par ses lecteurs, et rappelle la dimension humaine qui se love au cœur du projet. Le film apparaît donc d'abord comme un moyen de dire le même, de reformuler les objectifs du roman ; mais il fait un pas de côté, en proposant un autre point de vue sur ce qui a été étudié, commenté. Les lecteurs, même les plus avertis<sup>31</sup>, sont « perdus ». André Schwarz-Bart se propose donc d'une part de prendre la place du lecteur, en se lisant lui-même, et d'autre part d'offrir sa propre lecture à un public renouvelé. Le film se présente comme le support privilégié d'une perspective littéraire renouvelée.

Les réflexions d'André Schwarz-Bart sont nourries des lectures qui lui sont proposées par ceux qui s'attardent sur son œuvre. Cependant, la transposition ne peut être qu'une répétition améliorée, re-clarifiée, du même. En effet, comme André Schwarz-Bart le souligne, « le papier supporte bien des subtilités qui disparaissent à l'écran<sup>32</sup> » : l'ironie, par exemple, portée par le texte, ne peut être rendue par les mots, et doit trouver un nouveau mode d'expression.

Transposée en images, la légende des Lévy présenterait toutes sortes d'inconvénients majeurs. Tout d'abord elle annulerait le sens universel du livre, les images réduisant toute l'histoire à un folklore plus ou moins hermétique. Et surtout, nous nous trouverions devant le risque de présenter une image du peuple juif telle qu'il en découlerait tout naturellement Auschwitz, non pas du fait des bourreaux, mais, en quelque sorte, du fait des victimes elles-mêmes. Or, en dépit de certaines critiques, ce n'est absolument pas ce que j'ai voulu dire dans mon livre, et à plus forte raison cette image est-elle à exclure radicalement dans un film. C'est pourquoi, à mon sens, le film ne doit faire aucune allusion à la légende familiale des Lévy<sup>33</sup>.

André Schwarz-Bart rappelle ici la difficulté principale de l'introduction de l'image pour transposer le livre : l'image fixe l'imaginaire du lecteur. En d'autres termes, là où le lecteur du *Dernier des Justes* pouvait se laisser porter par la force du langage, il est, devenant spectateur, contraint d'ajuster ses perceptions à une représentation, une visualisation imposée. Le septième art n'offre donc pas cette liberté qui ne se loge sans doute que dans la lecture. Il suggère, en présentant des images, un reflet immédiat qui ne peut qu'être fidèle à la vision du lecteur... ou, du moins, à celle du lecteur privilégié qu'est le scénariste d'un film. Aussi, si le film s'arrête

---

<sup>31</sup> Comme Francine Kaufmann, mais aussi comme les différents scénaristes qui travaillent à l'adaptation du roman au cinéma.

<sup>32</sup> A. SCHWARZ-BART, inédit, « Présentation du thème des Justes dans ce film », document dactylographié NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>33</sup> A. SCHWARZ-BART, inédit, « Présentation du thème des Justes dans ce film », document dactylographié NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

sur une famille en particulier, celle des Lévy, alors il donnera à voir le quotidien de quelques individus, pris dans des rites, des habitus, un « folklore hermétique » qui dessert la portée universelle du roman. Là est toute la difficulté de l'adaptation : donner à voir « l'histoire d'un juif de notre temps, et l'histoire d'un cœur humain, l'une et l'autre histoires se rejoignant dans l'universel<sup>34</sup> ».

Il importe alors de s'arrêter sur la méthode que propose André Schwarz-Bart pour ce faire. D'abord, une division minutée du film en plans, dont on retrouve au moins trois versions dans les archives. La dernière (ou du moins la plus aboutie, au regard des ajouts successifs qui permettent de distinguer les différentes versions) dont nous disposons fait la description suivante :

Compte non tenu des images cosmiques du début et de la fin, le film consiste donc en six éléments « concentrationnaires » entre lesquels s'installent les cinq rêveries « profanes » d'Ernie Lévy. La durée de chaque élément « concentrationnaire » est de une minute à cinq minutes au maximum<sup>35</sup>.

Ainsi, aux rêves d'Ernie Lévy s'ajoutent des épisodes silencieux, « à quelques sons et éclats de voix près, musique de l'orchestre du camp, etc. », parfois interrompus d'une « voix "off" [disant] quelques mots séparés par des intervalles de silence », dont le rôle est proche de celui du « chœur grec ». Loin de commenter l'action, d'ajouter à l'image, la voix l'incarne, et exprime la souffrance d'un peuple, dans un rythme qui rappelle celui de la voix même de l'écrivain dans les entretiens qui font impression sur le public en 1959. L'universel reste le maître mot.

Les paroles prononcées par la voix doivent être d'une très grande simplicité. Elles ne commentent pas les images « concentrationnaires », mais l'ensemble de la tragédie juive au long de l'histoire humaine et l'ensemble de l'extermination. Les paroles doivent avoir le caractère le plus universel possible, tout en se situant du côté des victimes. [...] Dans un seul cas [elles] feront allusion à la personne d'Ernie Lévy [...] Parmi eux il y avait... quelqu'un<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> A. SCHWARZ-BART, inédit, « Présentation du thème des Justes dans ce film », document dactylographié NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>35</sup> A. SCHWARZ-BART, inédit, « Éléments d'un récit concentrationnaire », document dactylographié, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>36</sup> A. SCHWARZ-BART, inédit, « Éléments d'un récit concentrationnaire », document dactylographié, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

Ernie Lévy, héros du roman *Le dernier des Justes* n'est donc plus qu'un être parmi d'autres, caractérisé par le pronom indéfini « quelqu'un ». Une nouvelle fois, il s'agit pour André Schwarz-Bart de proposer une nouvelle lecture du personnage, non plus héros de roman, non plus individu qui se distingue des autres par sa singularité, mais simple marque sur laquelle vient se poser le récit. Pourtant, André Schwarz-Bart introduit dans cet ensemble de propositions en vue d'une adaptation, et plus particulièrement dans la phrase prononcée par la « voix » un rythme phrastique éloquent, qui sera, en définitive, celui qu'entendront les spectateurs. Dans « Parmi eux il y avait... quelqu'un », les points de suspension marquent un arrêt, une pause, avant le mot qui conclut la phrase, mettant alors l'accent sur ces deux syllabes finales « quelqu'un ». Si le mot est ici utilisé sans ambiguïté, le rythme lui donne une valeur toute particulière, semblable à celle de la locution verbale « être quelqu'un », qualifiant une personne importante. Ainsi, si tout est fait pour minimiser la grandeur du personnage, il n'en reste pas moins central, et c'est lui que la caméra suit : Ernie Lévy est ce qui tient le récit, soutient le déroulé de la fiction. L'image accentue cette impression : « la caméra s'attarde sur le groupe formé par Ernie Lévy et les enfants [...] et soudain elle se place devant le jeune homme et nous révèle son visage en gros plan, ses yeux agrandis d'épouvante et de pitié<sup>37</sup> ».

Les yeux d'Ernie Lévy sont le capteur sur lequel s'imprime l'image, la lumière. Le personnage s'efface devant la violence, marquée par la superposition de deux images :

La caméra s'attarde sur les yeux d'Ernie qui apparaissent en gros plan, découvre à l'intérieur de ses pupilles une scène « concentrationnaire », un geste de S.S., un insigne qui brille, peut-être, et soudain nous nous trouvons devant un geste ou une image semblables apparus sur la rétine d'Ernie enfant, quelques années plus tôt, lors du cheminement de la famille Lévy vers la synagogue de Stillenstadt. (Voir *Le dernier des Justes* à partir de la page 141.)<sup>38</sup>

Deux récits se superposent donc, celui « concentrationnaire », des camps, du voyage d'Ernie Lévy de l'arrivée dans le camp aux portes des chambres à gaz, et celui de sa vie, dans une « rêverie » qui rappelle celle de Jack Crabb dans *Little Big Man*, le film d'Arthur Penn sorti en

---

<sup>37</sup> A. SCHWARZ-BART, inédit, « Éléments d'un récit concentrationnaire », document dactylographié, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>38</sup> A. SCHWARZ-BART, inédit, « Éléments d'un récit concentrationnaire », document dactylographié, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.



1970 (auquel l'écrivain fait explicitement référence dans sa « Conception d'ensemble<sup>39</sup> »). On remarque que le roman schwarz-bartien est convoqué, appuyant, au-delà du nom d'Ernie Lévy, les liens qui se tissent entre le texte publié et le scénario inédit dans l'esprit d'André Schwarz-Bart. En effet, la construction scénaristique se distingue en tout de celle du livre, qui, lui, suit le fil d'une chronologie suivie ; et si le roman reste présent, nécessaire, le film qui en découle se présente plutôt comme « un poème », porté par une « métrique de l'image<sup>40</sup> ».

Ainsi, s'il est précisé que « la couleur sera sépia ou grise », que les scènes de violence doivent être « ouatées », « prises dans une certaine grisaille, un flou de l'image, par exemple », c'est à la fois pour rendre perceptible le message, qui, sans ça, serait trop violent, mais aussi pour jouer sur un effet d'esthétisation revendiqué :

le principe étant que l'horreur doit toujours s'accompagner de beauté (cette « effrayante beauté » signalée par certains témoins concentrationnaires : cf Wiesel – Plaidoyer pour les morts, p. 193), et même, si possible, d'une certaine recherche esthétique destinée à atteindre la perception de biais. En un mot, le traitement de l'horreur doit être baudelairien<sup>41</sup>.

Baudelaire est ici convoqué pour illustrer la recherche du Beau pour tous les sujets, même (et surtout) les plus dérangeants, violence, douleur, horreur. La peur et l'effroi, mais aussi, surtout le « vertige » sont soulignés dans un des scénarios rédigés par André Schwarz-Bart : « le vertige historique du livre sera compensé par le vertige cosmique des images qui ouvrent et referment le film ». Dans *L'étoile du matin*, Haïm déclare :

Toute sa vie, Haïm avait essayé de parler d'Auschwitz sans y arriver. Comment exprimer le ciel d'Auschwitz ? Comment exprimer ses impressions sur le tas de cadavres ? [...] L'obstacle était trop haut. [...] Dans la mesure où elle s'adresse à des hommes, souhaite être entendue par des hommes, la littérature de l'inhumain devait s'accorder au cœur humain, faire montre d'humanité avec le lecteur ; par conséquent laisser planer une zone d'ombre et introduire ou augmenter la part de lumière pour que la zone d'ombre qui subsiste soit supportable à l'œil normal du lecteur assis, couché, fumant ou non le cigare ; dégustant ou non des cacahuètes. C'était ainsi<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> A. SCHWARZ-BART, inédit, « Conception d'ensemble », NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France. Souligné par André Schwarz-Bart ; le soulignement indique la manifestation de la « voix ».

<sup>40</sup> A. SCHWARZ-BART, inédit, « Éléments d'un récit concentrationnaire », document dactylographié, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>41</sup> A. SCHWARZ-BART, inédit, « Éléments d'un récit concentrationnaire », document dactylographié, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>42</sup> A. SCHWARZ-BART, *L'étoile du matin*, *op. cit.*, p. 204.

On retrouve dans ces phrases une attention portée à la focale, à la lumière, à la production, en somme, d'une image qui s'imprime dans la rétine d'un potentiel lecteur. Les éléments qui préludent à l'ébauche d'un scénario du *Dernier des Justes* mêlent donc des considérations purement esthétiques et théoriques, et des indications extrêmement précises : les phrases qui doivent être prononcées, leur ton, leur rythme, les mouvements de la caméra qui accompagnent les personnages... Ainsi la « Conception d'ensemble » offre une vision précise des mouvements de la caméra en ouverture et clôture du film, et rend perceptible ce « vertige » mentionné plus haut : d'une « vue astrale de la planète terre, petite orange telle qu'apparue sous l'œil des spatonautes » qui se rapproche jusqu'au « centre de concentration d'Auschwitz », la caméra soudain s'élève « de l'avenue de la ville, du continent et de la terre redevenue une orange bleue, et puis s'éloigne rapidement dans le ciel et se perd dans les millions d'étoiles de la galaxie. Fin<sup>43</sup>. ». De nouveau, un travail quasi photographique de l'image, est perceptible. Il accompagne une mise en mouvement de cet « œil de l'âme [qui] s'approche ou s'éloigne, selon la nature de l'objet<sup>44</sup> ». Néanmoins, plus encore que la précision de la pensée cinématographique, ce qui nous frappe dans la « Conception d'ensemble » élaborée par André Schwarz-Bart, c'est la beauté de l'objet poétique présenté, souligné par un clin d'œil à Éluard<sup>45</sup>.

Ce scénario reste cependant une proposition élaborée en vue d'un produit cinématographique. En 2000, André Schwarz-Bart écrit au réalisateur Steven Spielberg<sup>46</sup>. Dans une lettre spontanée pleine de déférence, il exprime la fascination qu'il porte au film *La liste de Schindler* (1993) : le réalisateur lui semble, de loin, le plus indiqué pour adapter au cinéma le roman *Le dernier des Justes*<sup>47</sup>. Le scénario est une unité, un travail littéraire à part entière ; une sorte de petit conte imagé, puissamment illustré, qui utilise le déplacement de la caméra comme prétexte à une narration nouvelle, une réécriture du *Dernier des Justes*, qui glisse sans doute, progressivement, vers le « Kaddish-roman » qui occupe les dernières années d'André Schwarz-Bart.

---

<sup>43</sup> A. SCHWARZ-BART, inédit, « Conception d'ensemble », document dactylographié, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>44</sup> A. SCHWARZ-BART, « Entretien à bâtons rompus avec André Schwarz-Bart », *op. cit.*

<sup>45</sup> « La terre est bleue comme une orange/Jamais une erreur les mots ne mentent pas » sont les vers sur lesquels s'ouvrent le poème « La Terre est bleue », P. ÉLUARD, *L'Amour la poésie*, Paris, France, Éditions Gallimard, 1964.

<sup>46</sup> Là encore, nous nous appuyons sur une correspondance lacunaire : il nous est en l'état impossible de savoir ce que contenait précisément l'enveloppe, ni si cette lettre a fait l'objet d'une réponse... ni même si elle a vraiment été envoyée à son destinataire.

<sup>47</sup> Lettre d'A. SCHWARZ-BART à S. SPIELBERG, 11 décembre 2000, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

Il avait cherché mille approches pour écrire sur Auschwitz et, dans sa dernière version, l'ouvrage était écrit par une femme de l'an 3000. Mais il savait maintenant qu'il n'écrirait pas ce livre : peut-être réunirait-il quelques pages pour ses amis, pages qui constitueraient le naufrage d'un livre, ce qui correspondrait mieux au naufrage de son esprit depuis Auschwitz<sup>48</sup>.

Loin du « naufrage » d'une pensée, cette réécriture inédite donne alors sans doute lieu à une nouvelle réécriture, éditée à titre posthume, construite avec Simone Schwarz-Bart : *L'étoile du matin*.

### ***Relectures, scénarios, notes et ébauches : esquisse d'une histoire génétique de L'étoile du matin***

Sans que nous puissions déterminer la date du dernier projet de scénario que nous avons pu consulter, tout porte à croire qu'elle est postérieure aux années 2000. André Schwarz-Bart semble toujours désireux de collaborer à l'élaboration d'un scénario (voire d'un film) : il approfondit alors son projet d'adaptation et de scénarisation, avec un logiciel de traitement de texte<sup>49</sup>. Le document, dont les pages sont numérotées de 1 à 3, a pour titre « Deux ou trois suggestions pour un scénario éventuel du Dernier des Justes »<sup>50</sup>. Cette nouvelle version du travail de transposition du roman en film est largement augmentée depuis la version dactylographiée que nous avons étudiée plus haut, et présente des modifications non négligeables. Le recul qu'a pris André Schwarz-Bart par rapport au sujet qu'il traitait en 1959 est notamment perceptible par l'insertion des questions que posent la création et l'actualité d'Israël dans le scénario. On retrouve ainsi, ajoutée à une projection dans le futur, la ville de Jérusalem, qui occupe aussi les pensées d'Haïm, dans *L'étoile du matin* :

Dès le premier jour, elle l'avait entraîné au Mur des lamentations pour y déposer entre les pierres une lettre à Dieu qu'elle avait soigneusement rédigée. Les vœux et les

---

<sup>48</sup> A. SCHWARZ-BART, *L'étoile du matin*, *op. cit.*, p. 209.

<sup>49</sup> Ce nouveau format indiquerait et entérinerait l'abandon de la machine à écrire dans la pratique scripturale d'André Schwarz-Bart. Il est néanmoins problématique sous plusieurs aspects. Soulignons que les feuillets imprimés, rédigés avec un logiciel de traitement de texte, comportent quelques erreurs et fautes de frappe ce qui n'est jamais le cas de la prose d'André Schwarz-Bart : ils ont peut-être été rédigés par une aide extérieure. Nous pouvons ajouter que selon Kaufmann, André Schwarz-Bart n'aurait jamais tapé à l'ordinateur. Il reste cependant que les versions rédigées sous traitement de texte font partie des dossiers remis par Simone Schwarz-Bart à la BnF, concordent avec les premières versions et s'inscrivent dans leur continuité. Une autre hypothèse serait que ces papiers sont la transcription (par Kaufmann lors de son séjour à Goyave ?) de manuscrits disparus.

<sup>50</sup> A. SCHWARZ-BART, inédit, « Pour un scénario éventuel du *Dernier des Justes* », document dactylographié, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

messages Lui parvenaient en toutes les langues et, devant cette multitude, il avait alors songé à cette atmosphère d'apocalypse qui régnait les jours qui précédèrent la guerre des Six Jours. Haïm avait alors rejoint Israël et face à toutes les menaces réelles d'anéantissement, il avait pensé que c'était peut-être la fin du peuple juif<sup>51</sup>.

On lit aussi, dans les propositions de scénarios d'André Schwarz-Bart, cette « atmosphère d'apocalypse », mais elle est ici placée dans le roman publié en 1967 (la guerre des Six Jours s'est déroulée du 5 au 10 juin 1967) et non en 2000. Le document rédigé par traitement de texte, que nous comptons parmi les avant-textes possibles de *L'étoile du matin*, se divise en deux parties dont les titres sont soulignés et indiqués en gras : « Générique » et « Débarquement du train ». La prose dépasse cependant le paragraphe qui n'aurait dû être consacré qu'au débarquement d'Ernie Lévy, et se déploie dans un autre lieu, un autre temps, la Jérusalem des années 2000. Nous pouvons supposer que ce qui devait, au départ, n'être qu'une nouvelle reformulation de la version dactylographiée, s'allonge et se prolonge sous les doigts (ou la dictée) de l'écrivain. Le présent déborde, et, avec lui, un court dialogue entre un vieil homme et son petit-fils, qui se déploie sur plus d'une page.

Ainsi, les éléments qui apparaissaient dans la version dactylographiée sont grossièrement résumés :

La terre vue du fond de l'espace : une petite orange bleue [...] La caméra rejoint son point de départ : une petite orange bleue<sup>52</sup>.

La prose est resserrée autour de la métaphore d'Éluard, le rythme bref signale le résumé. Le générique superpose les plans, comme « l'image fameuse du camp d'Auschwitz photographiée par les pilotes Alliés », et, surtout, fait apparaître « une inscription qui barre l'écran : Auschwitz 1944 », reprise plus loin : « Une inscription barre l'écran : Jérusalem 2000<sup>53</sup> ». Dans les premières propositions de scénarios, le récit se concentrait sur une vision des camps. Il se déploie ici dans le temps. Il s'actualise, tissant des liens entre deux époques, 1944 et 2000, par le biais de cette inscription qui se répète et se donne à voir au spectateur. Le parallèle est construit tant par le mouvement géographique de la caméra, que par la succession des

---

<sup>51</sup> A. SCHWARZ-BART, *L'étoile du matin*, op. cit. p. 222.

<sup>52</sup> A. SCHWARZ-BART, inédit, « Pour un scénario éventuel du *Dernier des Justes* », document dactylographié, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>53</sup> A. SCHWARZ-BART, inédit, « Pour un scénario éventuel du *Dernier des Justes* », document dactylographié, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

photographies d'époque et « images d'aujourd'hui », puis par les mentions de lieux et de dates inscrites à l'écran.

On peut de plus remarquer que le mouvement de la caméra (« la caméra se rapproche, dessine les grandes lignes »), du monde entier (Amérique, Arizona, Pacifique, Lybie, front russe, plages de Normandie...) devient celui d'un « nous » : « Nous voici maintenant dans un autre temps [...] Nous survolons le Moyen-Orient [...] Nous sommes au-dessus de Jérusalem<sup>54</sup> ». Ce nouveau marqueur d'actualisation de la narration inclut le narrateur dans un mouvement homodiégétique : il en fait partie, il est ce regard surplombant qui traverse les lieux et les époques. De plus, l'action s'est déplacée, de « la fumée du crématoire au-dessus du ciel de Pologne, bientôt confondue avec les nuages » au mur des lamentations de Jérusalem, aux objets abandonnés sur le sol. Les nuées se sont effacées, le « nous » est de nouveau confronté au terrestre. Il s'agit, dans ce nouveau scénario, de donner à voir la lapidation de fidèles juifs au bas du mur de la Mosquée, et l'altercation violente de la foule avec des soldats israéliens. Ce qui évoquait « l'idée de photos anciennes, aux contours parfois effacés, incertaines, comme saisis dans un brouillard » devient soudainement ce qui éclate, s'impose, criant de vie et de couleur :

Nous sommes au-dessus de Jérusalem : la ville, la mosquée silencieuse, le mur des Lamentations désert dans le gris de l'aube, et qui soudain éclate littéralement au soleil<sup>55</sup>.

À la violence de l'image qui « éclate », s'impose au regard, s'ajoute celle du son : le silence est remplacé par les hurlements de la foule qui se replie, les coups de feu des soldats, et sans doute ceux des fidèles juifs. Un court récit convoque aussi tout un imaginaire cinématographique, saturé de son, celui de la fuite sur les escaliers de la foule, cette fois visée par les soldats, dans *Le Cuirassé Potemkine* de Sergueï Eisenstein (1925) : « un landau renversé à terre tourne encore sur deux roues, de plus en plus faiblement<sup>56</sup> ». Il ne s'agit donc pas, dans ce nouveau scénario, de répéter le même, de souligner de nouveau la construction mesurée des « 3 ou 4 étapes de la marche vers la chambre à gaz », ni de décrire précisément, une nouvelle

---

<sup>54</sup> A. SCHWARZ-BART, inédit, « Pour un scénario éventuel du *Dernier des Justes* », document dactylographié, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>55</sup> A. SCHWARZ-BART, inédit, « Pour un scénario éventuel du *Dernier des Justes* », document dactylographié, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>56</sup> A. SCHWARZ-BART, inédit, « Pour un scénario éventuel du *Dernier des Justes* », document dactylographié, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

fois, le « débarquement du train », mais d'interroger le présent, et ce qui reste du drame d'Auschwitz dans les mémoires et les actes des années 2000 au Moyen-Orient<sup>57</sup>. On remarque en ce sens une construction interne portée par la mention du « matricule » qui apparaît ainsi deux fois dans le court espace textuel occupé par le scénario. L'héritage historique du passé, ancré sur la peau des survivants devient alors un marqueur rythmique :

À deux ou trois reprises, la caméra s'attarde sur le matricule au bras d'étranges créatures rayées, qui jouent de la musique sur la plate-forme d'un camion ou participent au débarquement des êtres et des choses sur le quai de la gare<sup>58</sup>.

Puis, quelques lignes plus loin :

Dans son élan, son emportement quasi juvénile, le vieillard a découvert son bras gauche sur le matricule d'Auschwitz [...] <sup>59</sup>.

Le matricule propose un retour dans le temps : il n'est ainsi pas anodin qu'il apparaisse dans un moment d'entrain « juvénile ». Le « vieux » redevient jeune, renvoyé au passé dont il porte la marque. Plus encore il ne semble possible qu'en 2000 de mettre un mot, de caractériser et de nommer, et, par-là, d'humaniser les « créatures rayées » de 1944. Ainsi tout ce qui relève du passé est brièvement rappelé, tandis que l'écrit se concentre sur ce qui occupe plus d'un tiers des feuillets : le dialogue entre un vieil homme rescapé des camps et son petit-fils.

L'ajout d'un dialogue dans ce qui ne se présentait que comme les grandes lignes d'un scénario est ainsi capital. D'abord parce qu'avec cet échange, il semble qu'on quitte le scénario proprement dit pour une forme de micro-fiction dialoguée. En effet, les indications de position et d'angle de caméra s'effacent au profit de l'échange, comme s'effacent les indications proprement scéniques ; plus encore, on remarque, à la fin des feuillets, la mention suivante :

---

<sup>57</sup> Ce sera, de nouveau, l'objet de *L'étoile du matin* en 2009, comme l'analyse par ailleurs précisément M. DECOU dans « André Schwarz-Bart : donner à voir l'effacement des faits, maintenir le contact avec les disparus », *Fabula*, octobre 2022, à paraître.

<sup>58</sup> A. SCHWARZ-BART, inédit, « Pour un scénario éventuel du *Dernier des Justes* », document dactylographié, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>59</sup> A. SCHWARZ-BART, inédit, « Pour un scénario éventuel du *Dernier des Justes* », document dactylographié, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

Une telle gaité illumine les yeux du vieillard, une expression si intense, à la fois d'ironie et de joie, de certitude paisible, que l'enfant ébloui cligne des paupières et murmure, hochant la tête, manifestement satisfait par la réponse : \*merci grand'père<sup>60</sup>.

L'indication ne peut totalement satisfaire le spectateur : comment retrouver, dans un regard, la complexité des émotions que seuls les mots semblent à même de pouvoir décrire : ironie, joie, certitude. Il semble alors que tout l'enjeu de la conversation est alors d'offrir une ébauche de réflexion sur la situation politique Israël – Palestine. La vision scénaristique s'efface en effet momentanément au profit de ce court passage réflexif, ébauché sous forme d'un dialogue entre un grand-père et son petit-fils. À la confrontation de départ, la lapidation des croyants juifs devant le mur de la Mosquée, succède l'expression d'une volonté de paix et d'un futur unifié en la personne de l'enfant :

\*Nous, nous sommes ici chez nous, et ils sont ici chez eux : une même terre nous sépare et nous unit... Voilà, tant que nous ne les verrons pas comme des amis, et tant qu'ils ne nous verront pas comme des amis, la vie pour nos deux peuples sera impossible....

\*Et cela arrivera-t-il un jour ?

\*Cela arrivera<sup>61</sup>.

Plus de quarante ans séparent cette dernière ébauche de scénario présente dans les archives actuelles des Schwarz-Bart de l'écriture et de la publication du roman *Le dernier des Justes* en 1959. L'actualisation du thème, et de la pensée autour des camps et de leur héritage souligne le temps qui s'est écoulé. Tout porte à croire que ces travaux s'inscrivent dans l'ensemble d'un projet d'ampleur, qui envahit notes, brouillons, livres sous la forme d'un « K » entouré, préparant à un « Kaddish-roman » ou un « Kaddish-théâtre »<sup>62</sup>. Cette perception du temps est ravivée dans *L'étoile du matin*, publié en 2009, quelques années après la mort d'André Schwarz-Bart. Le lecteur se retrouve projeté par l'avant-propos non en 2000 mais en l'an 3000, contraint

---

<sup>60</sup> A. SCHWARZ-BART, inédit, « Pour un scénario éventuel du *Dernier des Justes* », document dactylographié, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France. Pour faciliter la lecture, nous choisissons de lisser l'orthographe défectueuse du passage (« viellard » à la place de « vieillard » ; « paupière » au lieu de « paupières »), fautes de frappe manifestes.

<sup>61</sup> A. SCHWARZ-BART, inédit, « Pour un scénario éventuel du *Dernier des Justes* », document dactylographié, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France. Pour faciliter la lecture, nous choisissons de lisser l'orthographe défectueuse du passage (« viellard » à la place de « vieillard » ; « paupière » au lieu de « paupières ») fautes de frappe manifestes.

<sup>62</sup> Voir l'appel de note précédent, qui renvoie aux travaux de J.-P. ORBAN, « Comme un voleur qui enrichirait la maison cambriolée », *op. cit.* ; K. MOCK, « «Un feu brûle en moi»: dernières lignes du «Kaddish final» d'André Schwarz-Bart », *op. cit.* ; F. KAUFMANN, « Kaddish Reconstitution conjecturale d'une pièce de théâtre détruite d'André Schwarz-Bart. Présentation, annotations, agencement et édition de fragments et brouillons », *op. cit.*.

de prendre en compte le temps qui s'est écoulé, et d'envisager, au-delà de la perte d'une histoire, la disparition possible d'un monde. Nous avançons que les scénarios d'André Schwarz-Bart comptent au nombre des tous premiers avant-textes du roman posthume *L'étoile du matin*. Notre hypothèse complète les observations de la « pièce concentrationnaire et comique » que consulte Gyssels<sup>63</sup> et dont la pièce « Kaddish », retranscrite et travaillée par Kaufmann est sans doute la résurgence la plus actuelle (2022)<sup>64</sup>. Nous avons donc pu constater le glissement progressif d'une lecture, relecture du *Dernier des Justes* par la tangente offerte par l'intermédiaire de l'outil cinématographique : en prenant en compte un public nouveau, spectateurs, anciens ou nouveaux lecteurs du roman de 1959, les scénarios glissent progressivement vers ce qui deviendra un roman. André Schwarz-Bart semble en effet revenir au récit, l'écrit devenu poème, qui surgit dans ses ébauches de scénarios. Le choix fait par Simone Schwarz-Bart de la forme romanesque finale du roman posthume *L'étoile du matin* n'est pas anodine.

L'écriture schwarz-bartienne s'inscrit donc dans un mouvement de relecture constant. Simone et André Schwarz-Bart relisent les scénarios proposés par d'autres, qui sont de véritables relectures personnelles du *Dernier des Justes*. Ils relisent aussi ce roman de 1959 : André Schwarz-Bart en tire des scénarios, que Simone Schwarz-Bart consulte pour écrire *L'étoile du matin*. Cette ultime (re)lecture, celle qui donne vie au roman qui ne porte que le nom d'André Schwarz-Bart, vise à « planter [ces paroles / ces gens morts il y a longtemps] dans d'autres cœurs, d'autres vies<sup>65</sup> ». *L'étoile du matin* n'est pas seulement la résurgence d'André Schwarz-Bart, cinquante ans tout juste après le Prix Goncourt ; elle est aussi la renaissance du roman, à la fois identique et autre, façonné par des dizaines de regards et de lectures différentes. On y voit les strates de la création, le chemin, l'évolution d'un texte.

Il n'est donc pas anodin que Simone Schwarz-Bart se présente, dans la préface à *L'étoile du matin* comme une simple relectrice des quelques notes laissées par André Schwarz-Bart à sa mort (dont font sans doute partie ces scénarios élaborés pour le cinéma). Comme le souligne Gyssels, elle s'appuie sur le « topos du manuscrit retrouvé<sup>66</sup> » pour, dans un même mouvement,

---

<sup>63</sup> K. GYSSELS, « "Who Owns André Schwarz-Bart ? », *op. cit.*.

<sup>64</sup> « Parmi les notes manuscrites et les feuillets dactylographiés que j'ai classés à Goyave, au cours de plusieurs séjours en Guadeloupe, entre l'hiver 2010-2011 et 2016, j'ai mis au jour des passages significatifs, parfois très élaborés, parfois à l'état de notes de travail, de plusieurs œuvres du cycle antillais et de deux œuvres juives : une pièce de théâtre intitulée *Kaddish* et un roman-fleuve, lui aussi nommé *Kaddish*, dont certains éléments apparaissent déjà dans *L'Étoile du Matin*. » F. KAUFMANN, « L'écriture de la Shoah dans l'œuvre et la vie d'André Schwarz-Bart », *Tsafon. Revue d'études juives du Nord*, n° 82, 1<sup>er</sup> décembre 2021, p. 15-38.

<sup>65</sup> S. SCHWARZ-BART, « Préface », dans A. SCHWARZ-BART, *L'étoile du matin*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>66</sup> K. GYSSELS, « "Who Owns André Schwarz-Bart ? », *op. cit.*



affirmer et effacer son intervention sur le roman. Son nom d'auteur n'est pas associé aux thèmes de la « veine juive ». Il importe donc qu'il en reste ainsi, pour garantir une unicité construite depuis plus de trente ans<sup>67</sup>. Cependant, le dossier préparatoire à *L'étoile du matin* est éloquent : le roman se construit à partir de notes manuscrites éparses, qui prennent tant la forme de plans pour des pièces de théâtre<sup>68</sup>, que celle de romans, de scénarios qui évoluent au fil des années et des échanges avec d'éventuels scénaristes. Comme pour *Adieu Bogota*<sup>69</sup>, le travail sur *L'étoile du matin* brouille la frontière entre l'endogénèse et l'exogénèse, caractéristique poétique de la collaboration schwarz-bartienne.

Après la mort d'André Schwarz-Bart, des adjuvants sont sollicités par Simone Schwarz-Bart pour suppléer l'absent, comme Kaufmann, longuement remerciée dans la préface pour son aide avec des recherches, des demandes de précision. Cependant, ces adjuvants n'expliquent pas, par leur seule présence, la collaboration. Derrière la signature, unique, d'André Schwarz-Bart, s'inscrit une coécriture riche, qui précède les romans publiés et s'inscrit au cœur du travail sur les manuscrits, des travaux préparatoires (tant ceux d'André Schwarz-Bart, que ceux de Simone Schwarz-Bart sur les brouillons laissés par l'écrivain). Nous avançons que le travail d'écriture ou de co-écriture posthume est similaire dans *L'étoile du matin* et *Adieu Bogota* ou *L'ancêtre en Solitude* : les brouillons originaux sont tirés, par la connaissance (acquise par la multiplicité des échanges et dialogues) que pouvait avoir Simone Schwarz-Bart, vers l'Autre (lecteur), du scénario au roman pour *L'étoile du matin*, et des brouillons qui constituèrent la matière première d'*Un plat de porc aux bananes vertes* aux romans *Adieu Bogota* et *L'ancêtre en Solitude*. Nous verrons plus loin que cette hypothèse se vérifie stylistiquement, par le biais d'une poétique et d'une esthétique de la répétition.

La lecture de soi par soi, et à destination d'un nouveau lectorat n'est cependant pas la seule que pratique André Schwarz-Bart. L'histoire des adaptations de *La mulâtresse Solitude* mérite ici d'être développée : à travers elle se donne à voir, de nouveau, la place qu'occupe la collaboration dans l'écriture de Simone et André Schwarz-Bart.

---

<sup>67</sup> Nous l'avons vu, officiellement, et sans doute pour simplifier la réception de leur œuvre, les auteurs tiennent, dans leurs discours publics, à souligner la divergence de leurs chemins dès 1972.

<sup>68</sup> K. GYSSELS, « "Who Owns André Schwarz-Bart ? », *op. cit.*

<sup>69</sup> Voir notre analyse, plus haut, sur ce roman.

## 7.2. Les corps de Solitude : exploration des adaptations théâtrales et cinématographiques du roman schwarz-bartien<sup>70</sup>

Le théâtre occupe aussi une place centrale dans l'histoire des adaptations des romans schwarz-bartiens. Une forme générique qui n'est pas anodine : si nous avons fait le choix ici de ne pas nous attarder sur les œuvres théâtrales des Schwarz-Bart il nous semble important de mentionner, en préambule de cette étude, la pièce *Ton beau capitaine* de Simone Schwarz-Bart (1987), mais aussi le « Kaddish » non publié qui figure dans les manuscrits d'André Schwarz-Bart, dont nous avons pu mesurer l'importance au regard de la production romanesque du couple. De même, si nous ne nous attardons ici que sur l'adaptation théâtrale de *La mulâtresse Solitude*, il est important de signaler que *Pluie et vent sur Télumée Miracle* a aussi fait l'objet d'adaptations, notamment celle, au théâtre, par Ina Césaire, en 1982, en Martinique<sup>71</sup>. Ces adaptations au théâtre s'inscrivent dans une période fructueuse du théâtre aux Antilles, soulignée notamment par Bérard :

Dans les années 70, les montages poétiques élaborés à partir des textes des auteurs de la négritude prolifèrent, témoignant de l'esprit militant de metteurs en scène investis dans la lutte contre le colonialisme et l'indépendance. Ces montages montrent l'affirmation d'une identité noire, la volonté de se réapproprier une histoire falsifiée par les manuels scolaires ; ils signifient aussi la protestation contre l'assimilation et l'aliénation à la France, autant de préoccupations que l'on retrouve dans le théâtre créolophone des années 70 [...] La scène devient espace de parole, lieu de débats<sup>72</sup>.

Le théâtre est donc vu comme un moyen d'expression privilégié dans les Antilles des années 1970, puis, dans les années 1980, un « moyen de relire le passé, se réapproprier en jouant une histoire qui, falsifiée, et raturée hier par des historiens officiels soucieux de valoriser la conquête impérialiste<sup>73</sup> ». Bien moins coûteux que le cinéma, il bénéficie d'un statut qui lui permet de donner (ou de redonner) de la visibilité à des œuvres littéraires romanesques.

---

<sup>70</sup> Cette partie est l'adaptation d'une communication de colloque « Adaptations du texte littéraire américano-caraïbe : formes et enjeux (Antilles) – 20-22 Novembre 2019 », MARGRAS F. « Les corps de Solitude : exploration des adaptations théâtrales du roman schwarz-bartien », non publié.

<sup>71</sup> Nous ne reviendrons pas sur l'adaptation de Césaire, dont nous n'avons pas retrouvé d'archives. Elle n'est pourtant un fait isolé : « À deux reprises, Ina Césaire a adapté pour la scène des situations de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* de Simone Schwarz-Bart » (p. 9). L'ouvrage I. CESAIRE, *Rosanie Soleil et autres textes dramatiques*, s. l., Éditions Karthala, 2011, textes présentés et réunis par Christiane P. MAKWARD le mentionne sans s'y attarder, le rangeant du côté du « corpus encore en travail », p. 9. Nous y reviendrons sans doute dans des travaux ultérieurs.

<sup>72</sup> S. BERARD, *Théâtres des Antilles traditions et scènes contemporaines*, op. cit., p. 24.

<sup>73</sup> *Id.*

### *Réveiller les consciences*

En février 1972, André Schwarz-Bart publie *La mulâtresse Solitude*. Le roman est aujourd'hui une référence incontournable de la littérature antillaise : il dote la Guadeloupe d'une héroïne marrone et la fait entrer dans la légende. Bon nombre de plasticiens s'emparent de cette héroïne, pour lui donner un corps : Jacky Poullier, en 1999 aux Abymes, en Guadeloupe, Nicolas Alquin en 2007, à Bagnaux, et Didier Audrat à Paris en 2022, à Paris, pour ne citer qu'eux. Cette volonté de donner un corps palpable à la légende, ils la partagent notamment avec celles et ceux qui ont choisi d'adapter le roman au théâtre, et posent la question de l'incarnation de cette figure de Solitude.

L'adaptation, au théâtre, du roman, s'inscrit donc dans cette volonté, partagée, que s'incarne la légende. Il connaît deux adaptations théâtrales, la première en 1976 et la seconde en 2016 qui ont bénéficié du soutien évident d'importantes structures du monde du théâtre, notamment dans l'Hexagone. Ces deux mises en scène sont cependant révélatrices d'une ambivalence qui explique sans doute le peu d'adaptations théâtrales, à ce jour, du roman : d'une part, un désir de donner corps à Solitude et à l'époque dans laquelle elle s'inscrit ; d'autre part, celui de détacher ce corps du joug temporel et de réaffirmer le caractère légendaire de la femme Solitude de Guadeloupe.

La première mise en scène que nous nous proposons d'étudier naît dans l'esprit d'Yvan Labéjof en octobre 1972 ; le jeune comédien et metteur en scène, enthousiasmé par sa lecture du roman, sollicité par Aimé Césaire qui le charge de la responsabilité culturelle à la Mairie de Fort de France, rassuré par le succès de sa collaboration avec Jean-Marie Serreau dans la mise en scène d'*Une Tempête* en 1969, et la réussite de la compagnie qu'il vient de monter, le Théâtre du Fer de Lance, écrit à André Schwarz-Bart afin de lui demander, entre autres, l'autorisation de mettre en scène *La mulâtresse Solitude*. Cette mise en scène verra le jour trois ans plus tard. C'est Patrick Chamoiseau, qui n'est pas encore connu pour ses productions littéraires, qui s'attelle à l'adaptation de ce roman auquel il rendra hommage dans *Écrire en pays dominé* en 1997<sup>74</sup>. *Solitude, la mulâtresse*<sup>75</sup> est montée par Yvan Labéjof et Jean-Marie Schmidt en 1975

---

<sup>74</sup> P. CHAMOISEAU, *Écrire en pays dominé*, Paris, France, Éditions Gallimard, 1997.

<sup>75</sup> *Solitude, la mulâtresse* d'après Schwarz-Bart André, par la compagnie Théâtre Fer-de-Lance (Martinique), mise en scène de Yvan Labéjof et Jean-Marie Schmit, scénario de Patrick Chamoiseau, avec Franck Valmont, Christian Lemaire, Richard Philbert, Mireille Pame, Jean-Baptiste Tiemele, Maïté Vauclin, Danielle Van Bercheycke, Marie-Line Ampigny, Pierre Cheriza-Fenelus, Festival d'Avignon, Avignon, 3 au 7 août 1976 /

et sera notamment joué à Lille en février 1976, à Avignon en août 1976, à Paris au Théâtre de Chaillot en octobre 1976. Cette adaptation occulte une partie du roman, la première, titrée « Bayangumay » par André Schwarz-Bart, pour se focaliser sur la seconde partie du roman, plus conséquente, titrée « Solitude ».

La seconde mise en scène que nous nous proposons d'étudier est celle de Fani Carencio, *Solitude*<sup>76</sup>, notamment jouée en 2016, à Annecy et Lyon, en 2017 à Montpellier, Paris, aux Antilles, et au Festival OFF d'Avignon puis en 2018 à Lormont. Son projet naît en 2014, au moment de l'inauguration de la Salle « Solitude » au ministère des Outre-Mer : la mise en voix du texte d'André Schwarz-Bart par Laure Guire lors des répétitions, puis par Marie-Noëlle Eusèbe le jour de l'inauguration est le départ d'une réflexion fructueuse pour l'actrice et metteuse en scène Fani Carencio : son adaptation de *La mulâtresse Solitude* au théâtre superposera les deux récits, celui de la vie de Bayangumay et celui de celle de Solitude.

La mise en scène du personnage de Solitude, dans un cadre qui l'ancre dans un décor faisant référence à un réel, est d'abord un prétexte assumé pour donner à voir un arrière-plan historique occulté : en 1976 comme en 2016, *La mulâtresse Solitude* est considéré comme un roman porteur d'Histoire, ancré dans une période, celle de la première abolition de 1794 et du rétablissement de l'esclavage de 1802. Cependant, nous verrons dans un premier temps qu'à cet arrière-plan s'ajoute, dans les deux pièces, une volonté de soulever des problématiques contemporaines à chacune des mises en scène. Il semble, alors que, dans la continuité des idées sous-jacentes au roman, la fiction quitte la période qui lui sert de cadre diégétique pour s'inscrire dans une forme d'atemporalité propre aux contes et aux légendes. Dans un second temps, il importe d'observer l'impact concret de ce travail proposé par les mises en scène, sur les corps de Solitude. Tout porte à croire en effet que le travail d'incarnation et de désincarnation porté par d'un côté Chamoiseau, Labéjof et Schmidt et, de l'autre, Carencio, vient répondre à la complexité du personnage de Solitude, qui, dès le roman, oscille entre aliénation et désir d'émancipation.

---

Théâtre de Chaillot, Paris, octobre 1976 / Théâtre Populaire des Flandres, Lille, février 1976. Nous avons pu consulter les archives audios conservées à la Bibliothèque nationale de France (NUMAV-40996. Fichier Audio) ; mais aussi les photographies de Daniel Cande, Paris 1976 (Notice BnF : FRBNF42208051) ; et les extraits vidéo « France 3 Nord Pas de Calais, Journal / Archive INA », février 1976.

<sup>76</sup> *Solitude*, d'après Schwarz-Bart André, par la Compagnie La Grande Horloge, mise en scène de Fani Carencio, avec Marie-Noëlle Eusèbe, Laure Guire, Laurent Manzoni, Théâtre des Asphodèles – Lyon / Bonlieu – Scène Nationale d'Annecy, 2016 / Grande Halle, La Villette, Paris, 2017.

En accord notamment avec l'esthétique propre aux années 1970-1980 dans la Caraïbe, soulignée par Bérard<sup>77</sup>, les deux mises en scène *Solitude, la mulâtresse* et *Solitude* accordent à l'Histoire une place prépondérante. Cependant, si on retrouve dans les décors quelques caractéristiques relevées par Jones<sup>78</sup> visant à faire signe vers un réel historique et culturel, il nous semble difficile d'affirmer que le passé, celui de l'esclavage, pourtant ancré dans le texte, est mis en valeur par la mise en scène.

Le théâtre pose, dans l'espace, des corps en mouvement. Dans les mises en scène soumises à notre étude, deux choix radicaux : celui d'Yvan Labéjof, qui convoque sur la scène neuf comédiens pour les vingt personnages mis en lumière dans l'adaptation de Patrick Chamoiseau; et celui de Fani Carencó, trois comédiens pour tout juste une dizaine de personnages qu'elle détache du roman d'André Schwarz-Bart. Dans *Solitude, la mulâtresse*, on assiste à une mouvance des incarnations : le conteur et les esprits convoqués se transmutent en esclaves puis nègres-marrons. La seule exception est *Solitude*, incarnée par la même comédienne du début à la fin de la pièce, et, avec elle, les poupées, désincarnées quant à elles, portées autour du cou des comédiens jouant les rôles des maîtres d'habitation. On peut voir dans l'objectivation du maître, un renversement des rôles du système esclavagiste. Dans *Solitude*, Maire-Noelle Eusèbe et Laure Guire portent la voix l'une de *Solitude*, l'autre de Bayangumay, dans un dialogue entre la mère et la fille héroïnes du roman d'André Schwarz-Bart, tandis que Laurent Manzoni, tour à tour soldat, touriste, narrateur, incarne la figure du pouvoir, de l'oppression, ou de l'opinion publique. Le corps de *Solitude* est donc une constante dramaturgique.

Ce corps, cependant, évolue dans un décor surprenant, qui contraste, dans un premier temps avec le texte schwarz-bartien : Yvan Labéjof comme Fani Carencó choisissent en effet de donner à voir l'époque qui leur est contemporaine, bien plus que celle qui sert de cadre diégétique au roman. Le décor des deux pièces est sommaire, constitué d'objets hétéroclites majoritairement liés par leur appartenance à un cadre portuaire plus ou moins familier au spectateur : ballots, caisses, filets, barques de pêcheurs. Il s'agit de pointer vers un monde, une culture, celle des Antilles, îles françaises tournées vers la mer. Métaphoriquement, l'un et l'autre metteur en scène rappelle aussi, par ces objets, un réel, celui de la traite et des migrations. La mise en scène d'Yvan Labéjof convoque aussi des objets qui renvoient au monde rural qui subsiste dans certaines zones de Guadeloupe et Martinique dans les années 1970 et qu'aurait

---

<sup>77</sup> S. BERARD, *Théâtres des Antilles traditions et scènes contemporaines*, op. cit.

<sup>78</sup> B. JONES, « Comment identifier une pièce de théâtre de la Caraïbe », *Les théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe*, 2003, p. 35-50.

pu être celui des marrons : les costumes sont des tissus en jute jetés sur les corps, pieds nus ; on entend le son du coupe-coupe qu'on aiguise ; bâtons et *couis* en calèche permettent de mimer des scènes quotidiennes. Il s'agit donc d'incarner l'Histoire, de la donner à voir par des détails choisis qui font signe vers un réel historique, mais en mêlant à ce qui pourrait faire signe vers l'Histoire de l'esclavage un tableau de la ruralité qui lui est contemporaine. Le spectateur des années 1975 pouvait être aussi marqué par l'actualité des discours proférés par Tsanga sur des questions identitaires absentes du roman mais profondément ancrées dans le présent de la mise en scène, encore secoué des dérives autoritaires de l'État Français dans les départements d'Outre-Mer.

De la même manière, le spectateur d'aujourd'hui peut être décontenancé, tout particulièrement dans la mise en scène de Carencó, par la présence d'un pneu de tracteur dans l'espace scénique, soulignant les dérives de l'industrialisation sur des terres politiquement et économiquement encore marquées par l'esclavage. De plus, de nombreuses scènes superposent visiblement le texte d'André Schwarz-Bart et des références visuelles à une Histoire marquée par le racisme. Prenons pour exemple la scène où Marie-Noelle Eusèbe et Laurent Manzoni, tout en énonçant les mots d'André Schwarz-Bart décrivant le phénomène de transformation en « zombie-corne » dansent, habillés d'un justaucorps noir orné d'une ceinture de bananes, un charleston, rappelant les années 1930, Joséphine Baker, et l'objectivisation des personnes noires, monnaie alors courante. De la même manière, la scène où il est question des « nègres épaves », abandonnés sur les rivages lors de la première abolition de l'esclavage, se transforme en énoncé de conférencière faisant défiler des photographies ou des images de cartes postales, qui renvoient, entre autres, au poids colonial exercé par l'exotisme, l'érotisation des corps, dénonçant le poids des clichés teintés de mépris, sur les Antilles, notamment.

Ces écarts par rapport à l'époque dans laquelle s'inscrit la diégèse ont donc une visée politique assumée par les deux metteurs en scène : tous deux veulent « réveiller les consciences sur les problèmes des Antillais et des Noirs », revendiquent une « pièce pas seulement antillaise mais universalisée<sup>79</sup> », et dénoncent « notamment une certaine bien-pensance, qu'on pourrait presque qualifier de méprisante à l'égard des Antilles<sup>80</sup> ». La tragédie de la colonisation, et son impact direct sur le spectateur qui assiste à la représentation sont mis en lumière. Cette inscription dans l'actualité du spectateur est si forte dans la pièce de Labéjof que Chamoiseau,

---

<sup>79</sup> Y. LABEJOF, entretien, « Panorama du 17 février 1976 », dans l'émission *Panorama*, France Culture, 17 février 1976, 11'22 à 15'05.

<sup>80</sup> F. CARENCO, entretien réalisé par F. MARGRAS, novembre 2019.

en 2007, n'aura de cesse de brandir sa jeunesse pour justifier le ton militant et anti-colonialiste des dialogues de *Solitude, la mulâtresse*<sup>81</sup>.

Solitude c'est une personne qui, dans un monde bouleversé, n'a pas de place précise [...] Maintenant, les littérateurs antillais essayent de redonner une identité à partir de deux racines, l'africaine et l'europpéenne, mises au même niveau.

Il y a des problèmes de communication avec le public français, parce qu'on lui a masqué une partie de l'Histoire. Napoléon a mené les guerres esclavagistes à Saint-Domingue, en Guadeloupe, en Martinique : c'est une partie de l'Histoire qu'on a cachée au public français. Si les gens n'adhèrent pas vraiment au spectacle c'est parce qu'ils sont persuadés qu'on invente des faits. On retrouve pourtant ces faits dans les archives. Il faut réveiller la conscience européenne sur les problématiques des Antilles et des noirs. Cette pièce pas seulement antillaise, mais universalisée : elle touche le problème du déracinement, de la misère, de la persécution, de la guerre, de la stupidité, que je crois qu'il est très important de montrer<sup>82</sup>.

Labéjof pèse ses mots et souligne ici, comme il le soulignera par ailleurs dans la presse écrite (notamment dans le journal « Droits et Libertés », février 1976), à quel point cette pièce et l'histoire qu'elle véhicule sont nécessaires pour retrouver une « identité antillaise », libérée du courant néocolonial. Carencó souligne ainsi, dans son sillage :

Il m'a paru important d'étendre la problématique dans une perspective plus contemporaine, et d'évoquer notamment une certaine bien-pensance, qu'on pourrait presque qualifier de méprisante à l'égard des Antilles. Les cartes postales, en arrière-plan, dans la mise en scène, jouent sur ce regard qui dévoile une nouvelle forme d'exploitation des corps, par l'érotisation des corps antillais, une nouvelle forme d'abus fantasmé des îles et des anciennes colonies françaises, par le tourisme par exemple<sup>83</sup>.

Par le théâtre, le roman est actualisé, c'est-à-dire qu'il est projeté dans le quotidien du spectateur. Chez Carencó, qui n'altère pas le texte même, dont chaque mot est soigneusement pesé, c'est la mise en scène qui fait le travail de montrer l'actualité des questions posées par le roman, leur intemporalité. En revanche, en 1970, le texte schwarz-bartien est partiellement modifié. Chamoiseau exprime quelques regrets à ce sujet :

---

<sup>81</sup> S. BERARD et P. CHAMOISEAU, « Le Théâtre de Patrick Chamoiseau. Entretien avec le dramaturge martiniquais », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 22, n° 2, 2007, p. 165-178

<sup>82</sup> Y. LABEJOF, entretien, « Panorama du 17 février 1976 », *op. cit.*.

<sup>83</sup> F. CARENCO Fani, entretien réalisé par F. MARGRAS, novembre 2019. Nous faisons figurer l'intégralité de cet entretien en annexe de ce travail.

Mes pièces appartiennent surtout à une période d'adolescence, une période très militante, colonialiste, un peu négriste, celle du pouvoir au peuple. Aujourd'hui, elles ne sont pas montrables<sup>84</sup>.

Sans rejoindre tout à fait cette prise de position d'un écrivain dont les modes et moyens d'engagement ont pu changer, il nous semble que la mise en scène à laquelle il s'était attelé était importante. Il est alors étonnant qu'il fasse le choix de dédire un pan de son écriture et de sa création.

Ainsi, par la peinture de l'aliénation de deux époques, celle de l'esclavage portée par la fiction et celle dans laquelle évolue le spectateur, ces deux mises en scène intègrent à leur réflexion celle qui sous-tend le roman, à savoir celle portée par ce que Kaufmann nomme une « saga identitaire<sup>85</sup> », où le héros est, de fait, le miroir de tout un peuple. Il s'agit alors de se demander quel est le reflet renvoyé par le héros, ou du moins ici l'héroïne éponyme du roman schwarz-bartien.

Il nous semble important de noter, pour rappel, la nature double du personnage de Solitude, et de nager à contre-courant de la « lame de fond antillaise<sup>86</sup> » qui fait, encore aujourd'hui, de Solitude une femme résistante, combattive, mère et pilier de tout le mouvement de rébellion contre le rétablissement de l'esclavage de 1802. Sa biographie, toute entière imaginée par André Schwarz-Bart dans *La mulâtresse Solitude* est, de fait, plus complexe, et son caractère s'éloigne fortement de celui d'une héroïne se rebellant contre le cours de l'Histoire.

### *Du texte au théâtre : ajouts et adaptations*

Le corps de Solitude, dans la fiction d'André Schwarz-Bart, est miné par une forme de névrose qui se traduit physiquement par les yeux vairons de ceux qui, nous dit-on, ont « deux-âmes » : la dualité de la métisse, blanche et noire, aux gènes africains et européens, s'exprime, dans le roman qui lui donne corps et histoire, par la couleur de ses yeux. Elle prend ensuite la forme d'un bégaiement, dont s'emparent les mises en scène de Labéjof et Carencó : l'énonciation vacille et se cristallise sur une série de mots ayant trait au départ de la mère,

---

<sup>84</sup> P. CHAMOISEAU, dans S. BERARD et P. CHAMOISEAU, « Le Théâtre de Patrick Chamoiseau. Entretien avec le dramaturge martiniquais », *op. cit.*

<sup>85</sup> F. KAUFMANN, « Les Sagas identitaires d'André Schwarz-Bart: Faire aimer l'étranger pour la dignité de sa différence », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 26, n° 1, University of Nebraska Press, 2011, p. 16-33.

<sup>86</sup> F. KAUFMANN, « Le projet judéo-noir d'André Schwarz-Bart : saga réversible », *op. cit.*



Bayangumay, en marronage. Enfin, la transformation en « zombie-corne<sup>87</sup> », en une coquille vide, sans âme, comparée à un « bœuf de labour » achève, semble-t-il, d’imager la douleur psychique du colonisé aliéné, écrasé, effacé, animalisé par la pensée du colon. Dans nos deux mises en scène, le passage du roman qui fait mention de cet impact physique de l’aliénation est précisément cité: il met en avant la tradition orale, et l’art du conteur qui parviennent à mettre des mots sur le processus d’aliénation en cours pour des peuples réduits en esclavage. L’animalisation est poussée par Fani Carencó qui fait de Solitude une véritable « chienne jaune », qui halète, et sa gestuelle est éloquente, les mains à hauteur des épaules.

Solitude, cependant, aliénée au début de chacune des pièces, connaît ce qu’Yvan Labéjof et Fani Carencó ont choisi de peindre comme des sursauts d’émancipation, voire comme une progressive sortie de l’aliénation qui est loin d’être évidente dans le roman d’André Schwarz-Bart. Chez Yvan Labéjof, elle se produit à la mort de Tsanga, chef du camp des marrons, auquel Solitude se substitue : elle devient alors l’oratrice qu’il manque pour souder la communauté, adoptant ses postures, ses pensées, et ses mots. Chez Carencó, le glissement s’opère lorsque, pour la première fois, elle tue un soldat blanc, vengeant ainsi, d’une certaine manière, sa mère, arrachée à son village et violée sur le bateau négrier. Comme s’il s’agissait de rejoindre, à terme, l’autre face de Solitude, celle d’une rebelle menant les marrons au combat, celle, peut-être de Lacour, « mauvais génie » qui pousse aux « plus grands forfaits<sup>88</sup> », chacune des adaptations décide d’un moment décisif où Solitude retrouve une unité malgré les manifestations physiques de sa dualité. Ainsi, la plus grande liberté que prend Chamoiseau lors de l’adaptation du roman à la scène théâtrale est celle de « faire entrer [Solitude] dans la légende<sup>89</sup> ».

Le Conteur : C’est là qu’elle entre dans la légende, comme une bête, comme une bête. Le sang gicla, gicla partout. Solitude, féroce, a tué. Les régiments se signaient pour ne pas la rencontrer. Solitude entra dans la légende, et c’est son nom qui donnait force aux vieux couchés dans les habitations, son nom, qui les faisait dresser sous les coups, pour regarder une dernière fois les morts, après leur mort<sup>90</sup>.

---

<sup>87</sup> « Selon une tradition orale, encore vivace à la Côte-Sous-Le-Vent, [...] c’est vers l’âge de onze ans que la petite fille de Bayangumay tourna en zombie-cornes. En ce temps-là, disaient les vieux conteurs créoles, la malédiction était sur le dos du nègre et le talonnait sans arrêt ; on se couchait avec tout son esprit pour se réveiller chien, crapaud de marées ou zombi, comme aujourd’hui on se réveille avec un cheveu blanc. » A. SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, 1996, *op. cit.*, p. 81.

<sup>88</sup> A. LACOUR, *Histoire de la Guadeloupe*, *op. cit.*.

<sup>89</sup> S. BERARD et P. CHAMOISEAU, « Le Théâtre de Patrick Chamoiseau. Entretien avec le dramaturge martiniquais », *op. cit.*

<sup>90</sup> Extrait de *Solitude, la mulâtresse*, adaptation de Patrick Chamoiseau, mise en scène de Yvan Labéjof et Jean-Marie Schmidt, représentation au Théâtre Chaillot, octobre 1976. Retranscription par Margras Fanny, juin 2019, à partir des fichiers audio, NUMAV-40996. Fichier Audio. Archives de la Bibliothèque nationale de France.

Chamoiseau joue sur les « extensions », tout en tentant de rester au plus près du texte en gardant notamment la structure posée par les dialogues, et ajoute ce passage où Solitude devient un héros guidant les marrons sur les chemins sanglants de la révolte : il développe alors ce qu'il interprète comme une mise en ellipse, exprimée par la vieille Congo non seulement dans le roman mais aussi dans la mise en scène de Labéjof. De plus, on note l'exercice de réécriture qui guide sa plume :

Alors, c'était donc toi, la femme Solitude ? s'étonna une vieille Congo aux joues incisées, aux longues phalanges osseuses et rosies par la poudre. Elle semblait vaguement déçue de la trouver telle, si misérable, si frêle et jaune et nue, si peu ressemblante aux histoires qu'on disait, aux récits de canne, aux légendes. [...] ça ne fait rien ma toute douce, et telle même que tu es ça ne fait rien du tout, hélas Seigneur ; car où est l'oiseau qui a dit, je ressemble à mon chant ? ...où est-il, je te le demande ?...<sup>91</sup>

Le texte de Schwarz-Bart est remodelé, fusionné. Les métaphores constitutives du dialogue, notamment, réintègrent le cours des échanges :

C'est toi Solitude, celle dont les blancs parlent à voix basse ? Je la voyais grande comme un tamarinier, immense come un soleil dans ma tête elle était comme un jour qui se lève. Ah ça ne fait rien du tout car hélas où est l'oiseau qui a dit je ressemble à mon chant. Si le roseau ne baisse pas la tête, pourquoi nous pourquoi nous ?<sup>92</sup>

La déception de la vieille Congo est imagée : elle donne Solitude les traits métaphoriques qui sont imaginés grâce à l'impact seul de la rumeur et de la légende, et c'est l'importance de ces traits, et leur décalage qui souligne la déception de la vieille. Il nous semble cependant que, dans ce passage, ce que souligne le texte schwarz-bartien, ce n'est pas tant l'importance de ce qui est porté par la tradition orale, conformément à une réalité qu'il se refuse à décrire, que le poids de cette littérature orale sur ce que deviendra Solitude. En effet, celle-ci, enceinte, enfantera symboliquement de deux choses capitales : d'une part, de l'identité antillaise qu'elle contribue à construire, nourrie de ce qu'il reste d'Afrique dans les cœurs des déportés et de l'Histoire qui se construit sur l'île ; et d'autre part de sa propre légende, portée par la tradition orale qui suivra la parution du roman, bien plus que par celle qui la précède, que n'atteste aucune archive. Prétendant que son récit repose sur une tradition orale, André Schwarz-Bart suscite lui-même une légende, qui ne semble se baser que sur les passages précédemment cités, relayés notamment par la mise en scène de 1975. Il n'est donc pas étonnant qu'aucune des deux mises

---

<sup>91</sup> A. SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, 1996, *op. cit.*, p. 143.

<sup>92</sup> Extrait de *Solitude, la mulâtresse*, adaptation de Patrick Chamoiseau, mise en scène de Yvan Labéjof et Jean-Marie Schmidt, représentation au Théâtre Chaillot, octobre 1976. Retranscription par Margras Fanny, juin 2019, à partir des fichiers audio, NUMAV-40996. Fichier Audio. Archives de la Bibliothèque nationale de France.

en scène du roman ne présente Solitude enceinte : il s'agit plutôt de souligner la portée métaphorique de l'accouchement d'un personnage, qui, de fait, s'extrait du temps humain.

Nos deux mises en scène adoptent en effet, chacune, une temporalité particulière. L'adaptation de Patrick Chamoiseau, mise en scène par Yvan Labéjof, s'inscrit ainsi dans le cadre temporel strict d'une veillée et circonscrit la pièce à l'entrée en scène et la sortie de scène du conteur, qui invoque Solitude, mobilisant une série de codes oraux propres à l'oralité antillaise. Le son du *ka* se fait « pulsation cosmique » et a pour faculté de ramener à la vie les esprits qui peuplent la légende de Solitude : ceux-ci apparaissent au début de la pièce, puis disparaissent, avec la promesse de pouvoir revenir, chaque nuit, par la voix du conteur et le son du tambour. Le temps, cyclique et répétitif, s'inscrit dans la pause des veillées, suspendu entre passé et présent, entre vie et mort.

*La pièce débute sur un chant en créole : « Nou la cé pou kimbé » « sa ki vlé tan ké tan... mé sa ki vlé pé, nou ké fey palé »... « Mes amis, j'ai connu des veillées extraordinaires, des veillées où ceux qui étaient morts avaient le cœur arraché [...] Ah je demande respect trois fois ! je demande respect trois fois ! Yé krik ! » On entend des chuchotis, donnant l'impression que le conteur est entouré de voix mystérieuses.*

« Ce soir, ceux qui écoutent sont morts, cœurs asservis, âme piétinées, chairs niées ; hommes morts, hommes vides... (On entend, en fond, le chant « Nou la cé pou kimbé... Krik ») Mais c'est une veillée extraordinaire qui donne le souffle mais ne fait pas tomber les chaînes... (En fond « Yé krik... ») qui donne gout de liberté mais ne renverse pas les murs et les prisons... (En fond « Yé krik... respect » répété et répété en chuchotant) Car c'est une veillée qui démissionne, quand les corps se gonflent d'une conscience sûre...

Eh, Tambour ! Tu connais la femme Solitude de Guadeloupe : invoque-la pour nous (le *ka* commence) ses morts suivront son cheminement, vivront d'elle. Tambour, ah ! sois magique, invoque-la pour nous et du fond de son obstination et sa force, de sa démenche qui sut la protéger, et de tout ce qui fait que jamais elle ne démissionna, que jamais elle ne céda et que toujours, toujours, elle sera présente quand l'homme viendra de lui-même, quand l'identité des peuples sera menacée, quand tout ce qui fait l'homme se perdra... Eh tambour, pour ce peuple des Antilles, pour nous et pour les autres, invoque-la, tambour, pour qu'elle soit là ! Invoque-la pour nous, et du fond de son souffle, TAMBOUR SOIS MAGIQUE !<sup>93</sup>

La mention du conteur et du tambour est un choix de mise en scène qui répond aux derniers mots du dernier chapitre de *La mulâtresse Solitude* qui souligne « tous les récits de veillée, tous

---

<sup>93</sup> Extrait de *Solitude, la mulâtresse*, adaptation de Patrick Chamoiseau, mise en scène de Yvan Labéjof et Jean-Marie Schmidt, représentation au Théâtre Chaillot, octobre 1976. Retranscription par Margras Fanny, juin 2019, à partir des fichiers audio, NUMAV-40996. Fichier Audio. Archives de la Bibliothèque nationale de France. Les italiques sont des descriptions de l'action réalisées par Margras Fanny.

les contes relatifs à la femme Solitude de Guadeloupe... ». La pièce s'inscrit dans un contexte de veillée antillaise, au cours de laquelle le personnage revit à la fois par le conteur et par le tambour. De la même manière, Carencó, en construisant un dialogue entre Bayangumay et Solitude, exploite un motif temporel cyclique : la narration de Solitude suit la chronologie du roman, à partir de sa naissance, tandis que celle de Bayangumay débute dans l'enfer du bateau négrier, et fait retour jusqu'à sa naissance, se superposant à celle de sa fille au moment où les deux femmes, mère et fille, connaissent leur première nuit d'amour. Ainsi, la pièce de Carencó finit sur les premiers mots du roman, ancrés dans le temps des contes et légendes, qui soulignent que, dans le monde où tout commence, celui duquel est arraché Bayangumay pour être réduite en esclavage, « l'âme était encore immortelle, dit-on ».

Ainsi, la nécessité de l'adaptation théâtrale du roman d'André Schwarz-Bart, *La mulâtresse Solitude*, telle qu'elle est exprimée tant par Yvan Labéjof en 1976 que par Fani Carencó en 2016, est dictée par le texte même, qui fait d'une apparition historique, brève, une figure légendaire. Sur scène, le corps de Solitude est placé entre deux époques : celle de l'esclavage, contenue en substance dans les mots que prononcent les comédiens, et celle des décors, costumes, accessoires de la mise en scène, qui projettent l'action dans une certaine actualité à laquelle elle vient répondre. Légende, Solitude appartient à une temporalité qui complique nécessairement son incarnation, mais lui permet de revenir comme symbole, plus que d'une lutte gagnée, celle d'une lutte toujours renouvelée, comme le souligne Maximin, symbole à transmettre dans un élan vers l'autre que semble parfaitement représenter le théâtre.

Et c'est d'abord cela la leçon de l'histoire de l'esclavage et des luttes séculaires pour ses abolitions que proclame Aimé Césaire et toute sa génération. Cela prouve qu'ils étaient non pas d'abord des « descendants d'esclaves » mais surtout des « héritiers de la résistance à l'esclavage »<sup>94</sup>.

### 7.3. Adaptations cinématographiques de Solitude et Télumée : la collaboration en marge du scénario

---

<sup>94</sup> D. MAXIMIN, Allocution prononcée le 10 Mai 2017 à l'occasion de la commémoration de l'abolition de l'esclavage à Bagneux.

Le cinéma a, lui aussi, cherché à s'emparer du personnage de Solitude : on compte dans les archives plusieurs propositions d'adaptations, formulées entre 1973 et les années 2010<sup>95</sup>. De ces propositions, dont nous établirons ici une chronologie rapide, deux projets, un collaboratif entre Claude Faraldo et André Schwarz-Bart, et un autre, posthume, du réalisateur Charles Najman, à laquelle a sans doute contribué Simone Schwarz-Bart, attirent tout particulièrement notre attention.

Les archives des échanges entre Schwarz-Bart et les scénaristes du *Dernier des Justes* sont sans doute perdues, égarées, disparues. Seul reste le résultat, les notes réflexives d'André Schwarz-Bart, qui, à son tour, se fait scénariste, afin d'aiguiller de futurs projets, puis reprend sa plume de romancier : la matière constitue ce « Kaddish-roman », qui deviendra *L'étoile du matin* en 2009.

Les scénarios proposés pour *La mulâtresse Solitude* et *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, ne génèrent pas, quant à eux, de travail romanesque perceptible. Nous ignorons si tous ont bénéficié d'une relecture des Schwarz-Bart. Les documents que nous avons pu consulter révèlent néanmoins l'attention portée par l'écrivain au travail de lecture que représente l'adaptation de *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, et de l'écrivaine sur les derniers scénarios de *La mulâtresse Solitude* : une forme de relecture croisée se dessine, qui atteste d'un dialogue littéraire toujours vivace entre les deux écrivains, qui se consultent, se relisent.

Deux collaborations sont donc mises en lumière : celle des auteurs avec les collaborateurs que sont les scénaristes (comme la collaboration Faraldo-Schwarz-Bart), et celle des écrivains, entre eux, qui veillent à ce que l'âme de leurs textes respectifs ne soit pas dévoyée. Le dépassement de la signature est ici manifeste : ce n'est pas parce que Simone Schwarz-Bart signe seule *Pluie et vent sur Télumée Miracle* qu'elle est la seule à pouvoir appréhender ce roman, et André Schwarz-Bart, attentif, veille à ce qu'il soit parfaitement compris et reçu, que le message, qu'il maîtrise, ne s'écarte pas du projet de 1972. De la même manière, Simone Schwarz-Bart s'attache à ce que Najman, adaptant *La mulâtresse Solitude*, se conforme aux attentes d'André Schwarz-Bart.

### ***Histoire des adaptations cinématographiques du roman***

---

<sup>95</sup> Chronologiquement : Henry H. Hampton en 1973, Claude Faraldo en 1994, Lisa St Aubin de Terán en 2001, Susan Dune en 2003, Najman après la mort d'André Schwarz-Bart.

Le 1<sup>er</sup> février 1973, tout juste un an après la parution du roman, Henry H. Hampton, de Blacklight inc, New-York, propose à André Schwarz-Bart d'acquérir les droits pour adapter *La mulâtresse Solitude* au cinéma :

I have just read a review of your newly published novel A WOMAN NAMED SOLITUDE, in the Boston Globe, and while I have not yet had the chance to actually read the book, I find the plot avec characterization descriptions provocative.

My reason for writing is to inquire about the availability of film rights. [...] Our plans call for production of both general audience and high-quality oriented properties, and therefore, we are actively seeking to acquire the production rights for at least three novels or original screenplays<sup>96</sup>.

Tout porte à croire qu'Henry Hampton, qui précise avoir lu *Le dernier des Justes* mais avoue sa méconnaissance de *La mulâtresse Solitude*, se réfère ici à la revue littéraire de Margaret Manning, parue le même jour dans le Boston Globe<sup>97</sup>, lecture qui encense les qualités du roman et loue les capacités d'André Schwarz-Bart à « devenir, littéralement, une jeune esclave mulâtresse<sup>98</sup> ». Si réponse d'André Schwarz-Bart il y a eu à cette proposition, nous ne pouvons que supposer qu'elle a été négative : d'abord car l'existence d'une telle adaptation américaine du roman n'est pas avérée. Mais aussi car l'abord du texte par le producteur est biaisée : il n'a pas lu le roman, mais cherche manifestement à développer sa production de films à destination d'un public racisé, et ce n'est qu'à ce titre qu'il veut adapter le roman en film. Son approche est mercantile, intéressée.

Près de trente ans plus tard, au début des années 2000, un projet d'adaptation de *La mulâtresse Solitude* semble se concrétiser. À Susan Dunne, jeune scénariste elle aussi intéressée pour l'achat de droits en 2003<sup>99</sup>, André Schwarz-Bart répond :

---

<sup>96</sup> « Je viens de lire une critique de votre nouveau roman LA MULATRESSE SOLITUDE, dans le Boston Globe, et bien que je n'aie pas encore eu l'occasion de lire le livre, l'intrigue et les descriptions des personnages ont éveillé ma curiosité. Si je vous écris, c'est pour m'enquérir de la disponibilité des droits cinématographiques. [...] Nos projets prévoient la production de films grand public et de films de haute qualité, et nous cherchons donc activement à acquérir les droits de production d'au moins trois romans ou scénarios originaux.», H. HAMPTON H., lettre à André Schwarz-Bart, 1<sup>er</sup> février 1973, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.

<sup>97</sup> M. MANNING, « Of slavery, survival », *The Boston Globe*, 1<sup>er</sup> février 1973.

<sup>98</sup> « « A Woman Named Solitude » is imaginatively a far more difficult achievement, for Schwarz-Bart has literally become a young mulatto slave girl. » Traduit par nos soins.

<sup>99</sup> S. DUNNE, lettre à A. SCHWARZ-BART, lettre du 21 janvier 2003, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

J'aime la façon dont vous parlez de ce livre, comme si c'était une expérience récente qui vous est arrivée et non pas une chose lointaine, relative à des événements très reculés dans l'histoire des hommes. Merci.

Malheureusement, je dois vous dire qu'une option cinéma a été signée l'an dernier entre les éditions du Seuil et un groupe Anglo-hollandais<sup>100</sup>.

Schwarz-Bart accueille la proposition de Dune avec attention et bienveillance. Cependant, l'échange a lieu alors que les droits sont détenus par une autre production : en effet, au tout début de l'année 2002, un projet, amorcé par Lisa St Aubin de Terán, a vu le jour. La jeune scénariste, qui vient de monter sa maison de production, Radiant Pictures (Amsterdam, The Netherlands), partage avec l'auteur sa volonté d'adapter le roman de 1972<sup>101</sup>. À la fin de l'année 2001, André Schwarz-Bart accepte de ne pas réclamer de droits d'auteur. La correspondance entre l'écrivain et la scénariste ne reprend néanmoins qu'en 2003 : le film est projeté pour la fin de l'année 2004<sup>102</sup>, porté par une maison de production de plus en plus solide ; mais les fonds se font encore attendre. Une note manuscrite portée sur une carte de visite, signée par Lisa St Aubin de Terán, non datée, mentionne que « Solitude est en route de devenir un film. On va réaliser ça en Auguste 2004<sup>103</sup> ». Cependant, en 2004, la réalisation du film est une nouvelle fois repoussée à 2005 : la scénariste, qui doit encore peaufiner le script, a trouvé des coproducteurs, mais le casting n'est pas facile à mettre en place, faute de suffisamment d'acteurs afro-américains ; le directeur doit être noir, ou au moins « not white<sup>104</sup> ». Le film promet d'être très onéreux, et international, dans une co-production canadienne, française et hollandaise. Trop onéreux, sans doute : cette adaptation ne verra, hélas, pas non plus le jour.

Nous ignorons le rapport qu'entretenait André Schwarz-Bart avec les trois scénaristes précédemment cités qui apparaissent dans sa correspondance : au vu des archives dont nous disposons, Hampton, Dune et St Aubin de Terán ne semblent pas avoir partagé leur avancée dans le scénario avec l'écrivain.

---

<sup>100</sup> A. SCHWARZ-BART, lettre à Susan DUNNE, 2003, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.

<sup>101</sup> L. ST AUBIN DE TERAN, lettre à A. SCHWARZ-BART du 20 décembre 2001, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>102</sup> L. ST AUBIN DE TERAN, lettre à A. SCHWARZ-BART du 10 avril 2003, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>103</sup> L. ST AUBIN DE TERAN, lettre à André Schwarz-Bart, Note manuscrite sur carte de visite, s. d., NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>104</sup> L. ST AUBIN DE TERAN, lettre à André Schwarz-Bart du 29.03.2004, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

Néanmoins, André Schwarz-Bart accorde aussi une attention toute particulière à l'adaptation cinématographique de *La mulâtresse Solitude*. Ainsi, dans les archives, figure le scénario réalisé avec le réalisateur Claude Faraldo, en 1994-1995, « Projet d'adaptation pour le cinéma, par Claude Faraldo avec André Schwarz-Bart » (sic). Deux versions du projet, toutes deux annotées, mettent en relief de nombreux éléments qui marquent une élaboration conjointe du scénario. Le projet élaboré avec Claude Faraldo, dont nous possédons un tapuscrit, fut probablement destiné à un producteur<sup>105</sup> ; une version en cours de correction est conservée dans les archives de la BnF. Il se conçoit en deux parties : la première est un « Résumé, par André Schwarz-Bart de son livre « **La mulâtresse Solitude** » (Le seuil Ed) en vue de l'adaptation cinématographique ». Il se décompose en quatre volets : un premier volet qui précise les objectifs du roman :

C'est aussi l'histoire qui symbolise la destinée d'une race : produit d'un métissage violent, divisée, déchirée entre Afrique et Europe, entre couleur noire et couleur blanche qui se combattent à l'intérieur d'elle-même, faisant de sa vie une longue et désespérante quête d'identité. [...]

Avec la mulâtresse Solitude, le vieux combat longtemps méconnu des femmes noires pour leur dignité, rejoint les préoccupations de toutes les femmes d'aujourd'hui, sur toute la surface de la terre<sup>106</sup>.

Le document est annoté par Claude Faraldo qui en souligne les idées maîtresses. Le mot « métissage » est entouré, et le terme « contemporain » est ajouté dans la marge, à gauche du texte. Les deuxième, troisième et quatrième volets sont consacrés au résumé de la narration qui débute sur le vaisseau négrier :

Le film commence (peut commencer) au milieu de l'Océan Atlantique, sur un vaisseau négrier faisant route vers la Guadeloupe.

On note ici l'ajout entre parenthèses, épanorthose d'André Schwarz-Bart, qui souligne sa volonté d'être force de proposition ; pourtant, celui qui est présenté comme le « coscriptwritor »

---

<sup>105</sup> André Lazare (Capital Cinéma, sa propre société de distribution et de production en 1988 ; puis co-fondateur avec Patrick Gimenez d'une société de distribution de films français aux Etats-Unis), Pierre Gendron. Projet intégralement traduit en anglais. Dossier qui présente la période, le roman, le projet de film, et les personnages principaux et les décors, les auteurs. Noter que André Schwarz-Bart n'est donné que comme l'auteur du *Le dernier des Justes*, de *La mulâtresse Solitude* et de ce projet cinématographique. Sa participation à *Un plat de porc aux bananes vertes* n'apparaît pas dans la biographie proposée à la société de production.

<sup>106</sup> A. SCHWARZ-BART, « Résumé, par André Schwarz-Bart de son livre « La mulâtresse Solitude » (Le seuil Ed) en vue de l'adaptation cinématographique », Archives NAF 28942 (côte), Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.



(coscénariste) de Claude Faraldo ne s'impose pas au scénariste, et laisse ouverte une marge de dialogue.

À ce résumé succède, comme en miroir, l'« Esquisse, par Claude Faraldo, pour un film tiré du livre d'André Schwarz-Bart « **La mulâtresse Solitude** » en vue de leur adaptation cinématographique commune » qui répond au résumé signé par André Schwarz-Bart :

Nous prendrons, au livre d'André, sa mentalité, sa valeur historique, ses exemples, ses personnages, ses situations et cette quête que SOLITUDE fait, en elle-même, de la négresse qu'elle aspire, aveuglément à être [souligné sur le document]. Nous ajouterons, dans le scénario, quelques scènes qui ne sont pas du livre.

[La pariaade] Voilà la donnée initiale que nous nous proposons André et moi, d'utiliser pour démarrer le scénario.

Cela commencera donc abruptement dans les flancs d'un navire négrier voguant entre l'île de Gorée, Sénégal, et l'île de la Guadeloupe<sup>107</sup>.

Sans données plus précises, nous pouvons imaginer une correction conjointe de ce travail qui pourrait se dérouler en deux temps : en effet on note que le résumé est numéroté de 1 à 3 pages, et que l'« esquisse » qui le suit, est elle aussi numérotée de 1 à 3 pages ; les documents, s'ils sont relus de manière conjointe, semblent élaborés séparément.

Il est donc bien question d'une « adaptation cinématographique commune », et d'une co-scénarisation du roman. Si nous regrettons de ne pas disposer de plus d'archives à ce sujet, il semble cependant que ce projet s'inscrit dans une volonté commune, partagée, et que si, aux yeux des potentiels producteurs, les rôles semblent partagés, tout porte à croire qu'en réalité c'est une véritable collaboration qui se tisse à travers ce projet. André Schwarz-Bart collabore de manière étroite avec celui avec qui il partage de puissantes affinités. On sait en effet que Claude Faraldo, l'autodidacte, déclare, après la sortie de son *Themroc*<sup>108</sup> engagé, avoir fait du

---

<sup>107</sup> C. FARALDO, « Esquisse, par Claude Faraldo, pour un film tiré du livre d'André Schwarz-Bart « La mulâtresse Solitude », Archives NAF 28942 (côte), Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>108</sup> Le film *Themroc* de Claude Faraldo, avec Michel Piccoli, Beatrice Roman et Marilù Tolo, paraît le 1<sup>er</sup> mars 1973 : « objet cinématographique non identifié [...] balancé d'une cour d'immeuble pour pulvériser d'un geste cinétique la marche productiviste de la planète Terre... », « film-bélier [qui force] toutes les portes, celles de l'oppression politique, sociale, familiale, comme du langage », il détonne dans le champ du cinéma français. Voir notamment F. GUEZENGAR, « Pas de vide politique en 1973 ! Redécouverte d'une météorite française. « Themroc », signé Furax », *Cahiers du cinéma*, n° 716, novembre 2015, ou encore A. SMITH, *French cinema in the 1970s*, Manchester, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Manchester University Press, 2019, et M. CHION, *Le complexe de Cyrano: la langue parlée dans les films français*, Paris, France, Cahiers du cinéma, 2008.

cinéma « par accident<sup>109</sup> », et se méfier des « intellectuels ». Une proximité se tisse avec André Schwarz-Bart, qui déclarait en 1967, faire partie de ceux pour qui « la littérature, loin d'être une activité naturelle, est un accident<sup>110</sup> » et tente de devancer les interprétations biaisées de ses romans. L'amitié qu'ils entretiennent déborde d'ailleurs au-delà du projet de *La mulâtresse Solitude* : on retrouve dans une petite note manuscrite quelques mots de la main d'André Schwarz-Bart, sur les pages du projet d'adaptation de *La mulâtresse Solitude*, le résumé d'une discussion avec Faraldo au sujet de l'adaptation de *Pluie et vent sur Téliumée Miracle*, élaborée à la même époque. Le réalisateur, tel que le recense André Schwarz-Bart, regrette l'absence de vie, de sentiments des personnages, et que le livre n'ait pas été mieux suivi lors du passage au scénario<sup>111</sup>. On imagine sans peine, derrière ces quelques notes prises, les discussions entre les coscénaristes de l'adaptation de *La mulâtresse Solitude*, mais aussi peut-être Simone Schwarz-Bart, qui échangent et partagent leur vision des enjeux esthétiques, littéraires et cinématographiques du passage à l'écran du roman.

#### « *La mulâtresse Solitude* » de Najman : une collaboration posthume ?

Après la mort d'André Schwarz-Bart, un dernier projet d'adaptation cinématographique est porté par Simone Schwarz-Bart et Charles Najman réalisateur et écrivain dont l'œuvre croise la question de l'identité juive et un intime lien à la culture haïtienne<sup>112</sup>. Deux versions du scénario de Najman (qui y est présenté comme le seul scénariste), non datées, interrompues par la mort du réalisateur en 2016, comme le suggère Gyssels<sup>113</sup> ou par d'autres projets comme la réalisation du film *Pitchipoï* en 2015 ont été retrouvées : elles donnent à voir *Solitude* comme un personnage historique tragique et une simple légende porteuse d'espoir. Une première

---

<sup>109</sup> C. FARALDO, entretien pour *CQFD*, 02.06 (année inconnue).

<sup>110</sup> A. SCHWARZ-BART, « “Le monde concentrationnaire est le plus grand dénominateur commun de mes livres...” », nous déclare André Schwarz-Bart », *op. cit.*.

<sup>111</sup> Page volante dans « A woman named Solitude de Faraldo et Schwarz-Bart », document relié, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>112</sup> On note notamment, parmi ses œuvres : *La mémoire est-elle soluble dans l'eau ?* film mémoriel sur la tragédie des camps de la mort (1996), *Les Illuminations de Mme Nerval* (1999) qui reçoit le Prix du Festival du film ethnologique de Paris et Grand prix du Festival international de Kalamata, *Royal Bonbon*, couronnée en 2002 par le prix Jean-Vigo, ainsi qu'un livre majeur, *Haïti, Dieu seul me voit*, Le Nadir, Balland, Paris, 1995.

<sup>113</sup> K. GYSSELS, « André Schwarz-Bart au Moulin d'Andé: de quelques rencontres déterminantes », *RELIEF-Revue électronique de littérature française*, vol. 15, n° 2, 2021, p. 142-153.

version est amplement annotée<sup>114</sup> ; dans la deuxième version apparaît une partie des corrections de la première version<sup>115</sup>. Les deux versions sont tapuscrites, rédigées sous traitement de texte, et sont visiblement des brouillons d'un travail probablement destiné à être peaufiné : on remarque en effet des coupures et des répétitions, marques de manipulations hâtives sous traitement de texte, et quelques défauts de relecture qui empêchent l'hypothèse d'une version définitive. Il semble aussi qu'une autre version ait pu les précéder : en effet, certains raccords incomplets dans la première version<sup>116</sup> indiquent que le fichier est issu d'un fichier précédent lui aussi manipulé, mais sûrement perdu. Nous nous proposons ici d'amorcer un début de réflexion sur les enjeux de ce projet d'adaptation, à travers l'observation de la construction du projet de film, en regard de celle du roman. La confrontation de deux versions d'un même scénario permet aussi de mettre en lumière, en creux, une possible influence de Simone Schwarz-Bart.

Les voix traversent l'obscurité. L'enfant tend l'oreille. Elle ne fait pas un geste, n'émet pas le moindre soupir, attentive à ce que le souffle même de sa respiration ne la trahisse pas. Son cœur se met à battre très fort. Elle veut sortir quand elle surprend le nègre à pilon et MAN BOBETTE qui chuchote dans un angle de la case à la lueur d'une mèche d'huile.

ROSALIE entend le NÈGRE À PILON qui murmure une chanson lente, une chanson lente, une chanson qui ne peut se danser et que l'enfant entend pour la première fois de sa vie.

Vieux nègre a pilon

Nous nous en allons dans la nuit

Nous marchons dans les ténèbres

que le souffle même de sa respiration ne la trahisse pas. Son cœur se met à battre très fort. Elle veut sortir quand elle surprend le nègre à pilon et MAN BOBETTE qui chuchote dans un angle de la case à la lueur d'une mèche d'huile. Elle entend le nègre à pilon qui murmure une qui murmure une chanson lente, une chanson lente, une chanson qui ne peut se danser et que l'enfant entend pour la première fois de sa vie.

Vieux nègre a pilon

Nous nous en allons dans la nuit

---

<sup>114</sup> Les annotations semblent à la fois être de la main de Charles Najman et de celle de Simone Schwarz-Bart, dont on retrouve l'écriture notamment aux pages 22 et 23 du projet. À la page 74 on peut voir les deux écritures distinctes.

<sup>115</sup> Notamment celles qui sont indiquées aux pages 14, 16, 22, 23, 26, 34, 38, 65, 69, et 79 de la première version.

<sup>116</sup> Notamment aux pages 11 et 12.

Nous marchons dans les ténèbres

Dans la douleur et dans la mort <sup>117</sup>

La deuxième version élague les répétitions, pour ne laisser que :

Les voix traversent l'obscurité. L'enfant tend l'oreille. Elle ne fait pas un geste, n'émet pas le moindre soupir, attentive à ce

Dans la douleur et dans la mort<sup>118</sup>

La scène numérotée douze dans la deuxième version, est donc bien moins compréhensible que dans sa première version, qui elle-même appelait quelques corrections. Elle est donc amenée à être de nouveau corrigée. Ces deux versions d'un même projet sont longtemps restées en la possession de Simone Schwarz-Bart, et comptent maintenant au nombre des archives de la Bibliothèque nationale de France. Elles semblent appuyer l'hypothèse d'un travail conjoint entre la romancière et le scénariste pour l'adaptation du roman au cinéma. Celle-ci ne sera cependant pas portée à l'écran, sans doute à cause de la mort prématurée de Charles Najman en 2016.

La première version de ce travail d'adaptation compte soixante-dix-neuf scènes, découpées selon les différents lieux et temps qui accueillent la fiction. La seconde version en compte soixante-dix-sept : la fin est en effet condensée, passant de quatre à trois scènes dans la deuxième version, et une scène numérotée onze est ajoutée à la deuxième version. Il s'agit pour nous ici d'observer comment se construit ce travail, et quel est l'apport de chacun de ceux qui y prennent part. On peut ainsi noter quelques interventions manuscrites de Simone Schwarz-Bart, qui semblent avoir vocation à rediriger la plume du scénariste lorsque celle-ci s'écarte de la pensée d'André Schwarz-Bart. Elle est une relectrice attentive des différents scénarios proposés par Najman ; et on remarque que la prose schwarz-bartienne n'est que très peu modifiée, et que le scénario a très souvent recours à une voix « off » qui reprend très exactement la prose d'André Schwarz-Bart. Et si on note quelques ajouts, comme, à la page 57 du tapuscrit, où Solitude manifeste la volonté de se transformer en chien, et retrouve sa mère sous la forme d'un chien, léger rappel, sans doute, rappel de Man Cia dans *Pluie et vent sur Têlumée Miracle*,

---

<sup>117</sup> C. NAJMAN, « La Mulâtresse Solitude, adapté du roman d'André Schwarz-Bart », Tapuscrit élaboré avec traitement de texte, s. d., première version, p. 11.

<sup>118</sup> C. NAJMAN, « La Mulâtresse Solitude, adapté du roman d'André Schwarz-Bart », Tapuscrit élaboré avec traitement de texte, s. d., deuxième version, p. 11-12.

les ajouts les plus marquants se donnent à voir dans les toutes dernières scènes : le cadavre de Solitude est ranimé et ramené à la vie par un vieil homme voyageur, le même qui pénètre sur les ruines de Danglemont dans l'épilogue du roman d'André Schwarz-Bart. Couplées aux premières scènes du scénario, l'ensemble fait signe vers la mémoire de l'esclavage et du supplice des juifs.

Le projet de Najman débute ainsi sur l'épilogue schwarz-bartien : le film s'engage sur la « route vicinale [qui] s'élève avec grâce sur les hauts Matouba<sup>119</sup> », marqué par la cadence du pas d'un « vieil homme [au] dos voûté<sup>120</sup> » aux cheveux blancs, tout droit sorti de l'imagination de Najman pour figurer le « voyageur » d'André Schwarz-Bart. Ce vieil homme ouvre et clôt le projet d'adaptation cinématographique, et on peut supposer, à la lecture des traits qui le caractérisent, qu'il serait la personnalisation du romancier André Schwarz-Bart : « venu d'ailleurs » et pourtant fin connaisseur de l'Histoire de Delgrès, peu bavard, il tiendra, à la fin du projet d'adaptation, « un livre ancien dont on ne distingue pas le titre [et qui] pass[e] de main en main », découvre le visage de Solitude et la ramène à la vie, avant de disparaître avec elle en lui tenant la main. Il est celui qui réveille les légendes mais aussi celui qui confie leurs histoires, à l'écrit notamment : ainsi, « il dépose négligemment le livre là où se trouvait le corps » dans les annotations manuscrites de Najman sur la première version du scénario<sup>121</sup>.

Des deux versions du scénario de Najman qui ont été retrouvées, une première version fait renaître Solitude de ses cendres, portée par la figure d'un vieil homme voyageur, celui qui pénètre sur les ruines de Danglemont dans l'épilogue du roman, et porte la mémoire de l'esclavage et du supplice des juifs.

Quelques indices nous permettent de faire l'hypothèse que Najman a pu avoir accès à la version élaborée par Schwarz-Bart et Faraldo. En effet, passée cette ouverture qui rend hommage à l'auteur du roman, le spectateur est projeté dans les cales d'un navire négrier, puis sur le pont où il assiste à la pratique de la « pariade », et au viol de Bayangumay, la mère de Solitude. Le lien entre les scènes, est un lien d'image, du bateau que voit l'étranger « d'aujourd'hui » à l'horizon depuis Matouba au navire négrier ; mais il est aussi musical : le chant yiddish qui clôt la scène « 1. HABITATION DANGLEMONT EXT JOUR » se mêle le

---

<sup>119</sup> A. SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, 1996, *op. cit.* p ??

<sup>120</sup> C. NAJMAN, « La Mulâtresse Solitude, adapté du roman d'André Schwarz-Bart », s. d., *op. cit.* p.2.

<sup>121</sup> *Id.* p.90.

chant des esclaves prisonniers de la cale d'un bateau négrier de la scène « 2. CALE D'UN NAVIRE NEGRIER EXT JOUR » :

Soudain il entend une musique qui vient de loin, qui vient d'ailleurs, et qui lui semble familière. Celle des fantômes du ghetto de Varsovie...

Le vieil homme distingue au loin un bateau qui avance sur la mer.

## 2.CALE D'UN NAVIRE NEGRIER EXT JOUR

[...] Sur les visages douloureux des esclaves, on continue à entendre le chant yiddish du ghetto de Varsovie, mêlé maintenant à un chant des esclaves africains.

La musique devient un pont entre les cultures, lien universel qui unit les deux histoires, celle du peuple juif et celle du peuple noir. Schwarz-Bart, « saut[ant] par-dessus toutes les frontières, les murs de toutes les prisons collectives, dans le temps et dans l'espace<sup>122</sup> » déclarait au sujet des Antillais :

Leur tragédie reflète, dans une certaine mesure, toute l'histoire de notre propre tragédie. Nous, Juifs, vivons dans le temps ; or j'ai vu là, pour la première fois, des individus qui vivaient dans un temps autre que le présent, un temps dont ils n'arrivaient pas à se débarrasser, un temps historique qui représentait une expérience que, pour la première fois, j'ai été amené à comparer avec l'expérience juive. [...] Lorsque je me suis trouvé en face de gens qui portaient sur leurs épaules une expérience dont on peut dire, sans vouloir établir de corrélation précise, qu'elle est similaire à la nôtre, cette souffrance les modelant encore aujourd'hui, j'ai éprouvé un sentiment de fraternité que je n'avais jamais ressenti auparavant vis-à-vis de non-Juifs<sup>123</sup>.

Le scénario de Najman donne ainsi à percevoir cette forme de fraternité que défend André Schwarz-Bart : les chants se mêlent alors que se fondent passé et présent. Le regard du vieil homme, tourné vers le passé, l'intègre au présent.

Pour figurer l'imbrication entre passé et présent, Najman accorde de plus une très grande importance aux analepses, des scènes nommées « FLASHBACK » où la vie de Bayangumay apparaît comme un souvenir ou un rêve de sa fille Solitude. Tous les « flashback » se manifestent après la première libération de Solitude, concomitantes aux « événements révolutionnaires [du] 7 mai 1795 ». Nous en relevons quatre. Le premier se manifeste dans les marécages, lorsque Solitude observe son reflet dans l'eau, et voit son visage remplacé par celui de Bayangumay « encore petite fille ». L'enfance de Bayangumay en village diola, et

---

<sup>122</sup> A. SCHWARZ-BART, *L'étoile du matin*, *op. cit.*

<sup>123</sup> A. SCHWARZ-BART, « Dernier des Justes : André Schwarz-Bart s'explique sur huit ans de silence. "Pourquoi j'ai écrit La Mulâtresse Solitude" », *op. cit.*

notamment sa fugue avec le petit Komobo, est auréolée dans le scénario de Najman d'une lueur mystique :

Sous la clarté déformante de la lune, les deux enfants longent les rives du pays des morts. Ils voient des animaux empaillés, de toutes sortes. Ils glissent sur la rive, à côté de gigantesques masques et d'énormes poupées africaines. Tout est féerie comme dans « la nuit du chasseur », le film de Charles Laughton.

Cet épisode est identique dans les deux versions du scénario que nous avons pu consulter. La mention de Laughton est d'autant plus importante que c'est la seule référence explicitement convoquée au sein du scénario : on comprend que Najman a pour objectif de teinter les retours en arrière de la puissance onirique du film de Laughton, qui, à la fuite de deux enfants poursuivis par un meurtrier manipulateur donne des allures de conte cauchemardesque en noir et blanc. La transition entre ce retour en arrière et la fiction de Solitude est significatif : Bayangumay déclare qu'elle doit se rendre à son mariage avec Dyadu ; les fonds se mêlent et tandis que les deux enfants disparaissent à l'écran, Solitude apparaît vêtue « d'une vaste jupe de madras bleu et d'un corsage blanc à la créole » pour voir « tomber sur l'échafaud la tête d'un Blanc » dans une « atmosphère de liesse populaire ». La « noce » de Bayangumay se charge d'un poids vindicatif : celle qui s'est enfuie des plantations, laissant sa fille Solitude derrière elle, se serait tout autant, voire bien plus réjouie de l'effusion de sang qui accompagne la première abolition de l'esclavage en Guadeloupe, qu'elle a pu se réjouir de son mariage avec Dyadu, bien des années plus tôt, en pays diola. Implicitement, il semble que Solitude se tient là sur le port de la Darse de Pointe-à-Pitre portée par l'esprit de sa mère. Najman propose ainsi, par le biais de ces « flash-back », une approche onirique de la fusion mère-fille, Bayangumay-Solitude. Le passage du rêve à l'éveil est une modalité de retour au présent qui est fréquente : on la retrouve dans le deuxième retour en arrière, appelé, comme le sera aussi le troisième, par le son des tambours :

SOLITUDE se met à genoux. Puis, elle pose délicatement son oreille au sol. Elle entend le son des tambours, le rythme de l'Afrique au creux même de la terre. Des images apparaissent.

À chacun des retours en arrière, Solitude est projetée en village diola, et observe les étapes de la relation Dyadu-Bayangumay : l'absolution donnée par le vieil homme à sa future épouse, lui pardonnant la fugue avec le jeune Komobo ; puis la première nuit d'amour des mariés ; enfin l'attaque du pays diola, qui donne à voir les éclairs des fusils des chasseurs d'esclaves :

SOLITUDE cueille des herbes médicinales dans la montagne. Elle cueille aussi des fruits sauvages, des plantes inconnues. SOLITUDE observe les arbres de la montagne qui frémissent. Le ciel est chargé de ténèbres.

Des éclairs se mettent à scintiller et à frapper dans un violent vacarme. SOLITUDE ferme les yeux.

Flash-back

La nuit. On entend des éclairs. La jeune BAYANGUMAY se réveille en sursaut. Sa case est en flamme. Elle voit Dyadu, son vieux mari, dressé tout nu au centre de la case, la lance haut levée et la bouche ouverte sur un cri d'horreur. [...] Soudain, un bruit fracassant éclate, pareil à celui que fait le tonnerre.

Najman travaille la veine onirique, en insistant sur les passages du rêve à l'éveil, mais aussi sur les rapports entre le rêve et une certaine réécriture de l'Histoire. On retrouve, de plus, dans ce projet d'adaptation par Najman des particularités que relève Nzepa Petnkeu au sujet du film *Royal Bonbon*<sup>124</sup>: le bouleversement de l'ordre linéaire du récit, et une esthétique de la confusion. Ainsi, « le surnaturel [est] nourri par les pratiques du vaudou et la misère généralisée du peuple se confond aux visions qui obsèdent les personnages et au réel<sup>125</sup> ». En outre :

Dans son principe et selon la terminologie de Metz, le montage en accolade est une série de brèves scénettes représentant des événements que le film donne comme des échantillons typiques d'un même ordre de réalité. Lesdites scénettes ne se situent pas les unes par rapport aux autres dans le temps ; de manière délibérée, le cinéaste choisit plutôt d'insister sur leur parenté supposée au sein d'une catégorie de faits qu'il a précisément pour but de définir et de rendre sensible par des moyens visuels (Metz, C. (1968). *Essais sur la signification au cinéma*. Paris, Klincksieck, p.127).

Pour comprendre le fonctionnement de cette construction en accolade dans le film, il convient de préciser que les nombreux faits qu'elle rapproche appartiennent tous à l'ordre du vaudou. Les motifs ne sont pas itératifs comme c'est le cas des images de l'espace dilaté dans le montage en parallèle d'*Allah tantou*. Ce sont en outre des inserts diégétiques dont la fonction est déterminante dans la construction des significations du film. Celui-ci comporte deux grands segments, si on se fonde sur le critère spatial : l'un dans la ville de Cap, l'autre dans les ruines du palais de l'authentique Christophe<sup>126</sup>.

Ainsi, les « inserts » diégétiques se multiplient aussi dans les scénarios de *La mulâtresse Solitude* : la plupart des scènes présentent une Solitude spectatrice de la vie de sa mère, dans laquelle elle est transportée, malgré elle :

---

<sup>124</sup> *Royal Bonbon*, film de C. NAJMAN, produit par Les Films de l'Isle, Les Films du Requin, Téléfilm Canada, Durée : 85 minutes, 2002.

<sup>125</sup> Z. NZEPA PETNKEU, « Types de montage et écriture du réel et du mythe dans le genre biographique des cinémas d'Afrique noire et des Antilles francophones », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 40, n° 1, 5 octobre 2010, p. 59-81.

<sup>126</sup> *Id.*.



Le FETICHEUR regarde DYADU et fait un signe positif de la tête. SOLITUDE se lève et chasse son rêve.

Ainsi, à la fin du film, le spectateur peut retracer la vie de Bayangumay, qui occupe près de la moitié du roman d'André Schwarz-Bart, *La mulâtresse Solitude*. À ses côtés, Solitude est envahie par le fantôme et l'histoire de sa mère : écartelée entre le passé d'une mère qu'elle n'a pas connu, et le présent qui la voit marcher dans ses pas, portée par des événements et une force qui la dépassent, tant dans le scénario de Najman que dans le roman de Schwarz-Bart.

Si nous nous sommes longuement arrêtés sur le scénario de Najman, c'est parce qu'il illustre un procédé de création qu'il nous semble important de relever. Nous l'avons vu, le dernier scénario d'André Schwarz-Bart, précurseur de *L'étoile du matin*, est construit à partir de tous les scénarios qui l'ont précédé, ceux des autres scénaristes dont il lui a semblé nécessaire de reprendre, corriger les épreuves, et les siens propres, comme autant de couches de compréhension, d'ouverture, de réflexion ajoutés au roman initial du *Dernier des Justes*. De la même manière, lisant, relisant les propositions des scénarios d'adaptation et les adaptations théâtrales de *La mulâtresse Solitude* (du moins, celle de 1976 - celle de Carencio étant postérieure à la mort de l'écrivain), André Schwarz-Bart, mais sans doute aussi Simone Schwarz-Bart peaufinent, complètent le travail d'écriture du roman de 1972, en décelant les trouvailles et corrigeant les incompréhensions, les mé-compréhensions des lecteurs que sont les scénaristes, notamment.

Le scénario de Najman, rédigé après la mort d'André Schwarz-Bart et sur lequel on décèle la plume de Simone Schwarz-Bart, est particulièrement révélateur d'une synthèse de création notable. Le scénariste et réalisateur s'inspire visiblement des adaptations qui l'ont précédées, mais aussi des deux romans de 1972 des deux écrivains : on retrouve ainsi de brèves inserts, images tirées de *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, autant de clins d'œil aux deux créateurs que sont les Schwarz-Bart. Les indications manuscrites de Simone Schwarz-Bart nous semblent aussi éloquents : elles indiquent la présence sous-jacente de l'écrivaine, qui, dirait-on, ne se dévoile, graphiquement, qu'à la mort d'André Schwarz-Bart, comme l'écriture de Jules de Goncourt après la mort d'Edmond, sur les manuscrits du *Journal*<sup>127</sup>. Ces interventions soulignent alors l'investissement commun des écrivains sur les projets d'adaptation : celui autour de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* est particulièrement éloquent.

---

<sup>127</sup> N. DONIN et D. FERRER, « Présentation : auteur(s) et acteurs de la genèse », *op. cit.*, p.11.

### **Pluie et vent sur Télumée Miracle : relecture collaborative et adaptation avortée**

L'histoire de l'adaptation de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* au cinéma répète sensiblement celle des adaptations que nous avons pu explorer : celles du *Dernier des Justes* et celles de *La mulâtresse Solitude*. Des producteurs aux fonds manquants, à l'impossible casting et au désintérêt d'un public pour le film, nombreuses sont les difficultés que rencontre une telle adaptation<sup>128</sup>. Quoique nous n'en ayons trace, il est possible que diverses propositions de scénarios aient aussi été faites à Simone Schwarz-Bart pour l'adaptation de son roman : la dernière dont nous ayons connaissance est celle de Chantal Picault, dont le film *Télumée Miracle* aurait dû paraître en 2006, comptant dans son casting les plus grands acteurs du moment : France Zobda, Firmine Richard, Jenny Alpha, Jean-Michel Martial, pour ne citer qu'eux. À l'exception d'un document anonyme<sup>129</sup>, fourni par Picault, qui résume très précisément le roman *Pluie et vent sur Télumée Miracle* en vue d'une adaptation, nous ne disposons que de peu d'informations sur ce projet. En revanche, nous disposons d'un scénario complet, présenté en décembre 1993 à la société de production Flach Film<sup>130</sup> : ce dernier est largement annoté<sup>131</sup>. Il situe clairement le film au début des années 1950, alors que le résumé détaillé anonyme donne une chronologie précise, datée, et sans doute plus juste. La naissance de Télumée est estimée à 1905, plaçant sa vie dans la première moitié du vingtième siècle, et non dans la seconde comme le fait le scénario de Flach Films.

---

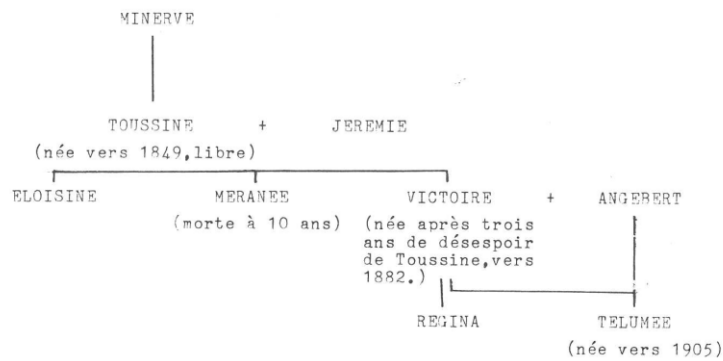
<sup>128</sup> C. PICAULT, « Je me souviens, quand j'ai découvert le roman de Simone Schwarz-Bart, l'avoir immédiatement adoré », entretien téléphonique du 30.07.20 avec F. MARGRAS.

<sup>129</sup> Nous distinguons ce dernier document de l'adaptation proposée à Flach Films d'abord par sa forme dactylographiée, écrite à la machine, qui indique une antériorité.

<sup>130</sup> Aucun nom n'est précisé. Nous continuerons donc d'y référer comme le projet « Flach Films ».

<sup>131</sup> Il n'est pas certain que ce scénario soit celui de Chantal Picault : cette dernière indique n'avoir passé que sept ans sur le projet de film – dont de nombreux voyages d'étude à Marie-Galante, île dans laquelle aurait dû se tenir le film en 2004 notamment. Son projet débiterait donc plutôt au tout début des années 2000.

— Arbre généalogique des héroïnes:



— Vie de Télumée:

- Chez les Desaragne:  $\simeq$  16 à 18 ans:1921 à 1923.
- Mariage avec Elie:  $\simeq$  18 ans:1923.
- Séparation d'avec Elie:  $\simeq$  22 ans ( $\simeq$  trois ans de bonheur, plus un de malheur): 1927.
- Union avec Amboise:  $\simeq$  23 ans:1928.
- Début de la vieillesse lorsque Senore est adolescente, c'est-à-dire environ dix ans après l'avoir rencontré. Télumée vient, à peu près, de passer la cinquantaine:1948.

Ces calculs concordent à peu près avec le modèle réel de Télumée (cf. chapitre "les héros"), Stéphanie Pricin, morte en 1968.

Figure 1: Extrait de l'étude préliminaire à une adaptation du roman *Pluie et Vent sur Télumée Miracle*, anonyme, sans date.

Comme souvent dans les manuscrits d'André et Simone Schwarz-Bart, les écritures manuscrites d'André Schwarz-Bart et Simone Schwarz-Bart se ressemblent : il est donc difficile de les distinguer<sup>132</sup>. Nous pouvons néanmoins discerner dans les annotations portées sur le scénario deux types d'annotations de la main des écrivains. Ainsi, un premier type, essentiellement formel, reprend certaines des phrases et tournures, proposant une amélioration esthétique. On note ainsi, dans les premières pages, des ajouts ponctuels à la « voix off », écrits en marge du document :

Parfois, il me semble le voir, ce grand pays, **cette grande Afrique,**

---

<sup>132</sup> Ce point est aussi signalé par F. KAUFMANN, « Témoignage personnel sur la constitution d'archives de chercheur puis d'archives d'écrivain : Les archives Schwarz-Bart », à paraître dans *Fabula*, septembre 2022. « Quelques lettres de Simone et ses manuscrits personnels, permettent d'identifier son écriture et de la distinguer de celle d'André. Mais ce n'est pas toujours évident car leurs écritures ont eu tendance à se ressembler, bien que celle d'André soit plus petite et plus fine, sauf quand il ne s'applique pas et gribouille – surtout en fin de vie, quand il écrit dans son lit ou dans sa baignoire ».

**Oui**, Là-bas sont nos racines, **racines** coupées, brisées, et le reste de la plante est ici, dans cette petite île au fin fond de l’océan...<sup>133</sup>

Les ajouts manuscrits, ici indiqués en gras, sont d’ordre esthétique, rajoutent un rythme poétique au texte, notamment avec la répétition du mot « racines » qui appuie et complète la référence à l’Afrique, rendue manifeste, alors qu’elle s’effaçait devant le vague « grand pays » initial. De la même manière, certaines phrases sont réécrites, comme à la page 2 : l’inversion est rétablie de « même pas » à « pas même » et « où tu te caches, bougresse » devient « où te  **caches-tu donc**, bougresse ». Certains ajouts sont des transformations radicales : ainsi, à la page 3, « Chez lui, elle sera coquette comme elle aime » devient « Chez lui, elle sera **bien**, coquette comme elle aime ». L’insistance n’est plus sur la coquetterie de Télumée, mais sur son bien-être. À la page 15, les remarques sont explicitées en note manuscrite : « Il faut peut-être éviter le langage parlé à bon marché. Au contraire, une certaine préciosité serait peut-être de mise ». C’est donc d’abord le texte du scénario, trop éloigné de celui des romans qui est mis en cause lors de la relecture des Schwarz-Bart. Mais la relecture relève d’autres défauts, plus conséquents, ayant trait à la compréhension même du roman.

Jusqu’à la page 40, à peu près toutes les pages du scénario sont annotées. Au fur et à mesure de la relecture, un certain agacement de la plume devient perceptible : les dix dernières pages sont ainsi presque toutes entièrement barrées, et la note en marge « à reprendre entièrement » revient plusieurs fois, et, au verso d’une page, un nouveau plan de rédaction est proposé. L’un des plus longs commentaires figure à la page 12, après un texte barré et raturé à de multiples reprises :

Soudain, des cris se font entendre. Le contremaitre en est aux mains avec un grand noir. Une femme se tient près d’eux. Après quelques instants, le noir finit par s’en aller, penaud. Le contremaitre saisit alors la femme par le bras et l’emmène vers une maison... près de laquelle on aperçoit un homme blanc d’une trentaine d’années sur un cheval : Monsieur DESSARAGNE. Le contremaître lui montre la femme et s’en va. LAETITIA a un petit rire de gorge.

Sur ce passage, André Schwarz-Bart, ajoute, en note manuscrite :

Scène impossible. Les Antilles hurleraient. Il faut [être] plus subtil. [...]

Et c’est également [juste] excepté en ce qui concerne le béké. Jamais un béké, me semble-t-il, ne « prendrait » une femme directement des champs. Il y a toujours ces

---

<sup>133</sup> Scénario proposé à Flach Film, document relié, p. 1. Les mentions en gras sont des ajouts manuscrits en marge ou sur le texte. Voir NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France. Les ajouts et modifications qui apparaissent ici en gras sont, manuscrits, ceux des écrivains sur le scénario.

formes de circonstances, qui ne sont pas ici respectées. Il est inutile d'accabler davantage la classe béké : de l'accabler [par] l'écriture calomnieuse. Il faut trouver autre chose. D'ailleurs ça ne correspond pas au livre. Ça le trahit<sup>134</sup>.

André Schwarz-Bart dénonce ici une lecture simpliste de l'histoire, et surtout une potentielle division inutile et injuste au sein de la population, entre les descendants de maîtres esclavagistes, « békés » et les autres ; il prône, à l'inverse, une analyse plus profonde, moins superficielle, des rapports entre les hommes, et supprime notamment le passage, page 40, pure invention du ou de la scénariste, au cours duquel les Dessaragne et leurs amis donnent à Télumée le surnom de « Béchamel », en notant : « FAUX. Ridicule. (Non : grotesque) » et plus loin « Mauvais A reprendre entièrement ». La véracité historique et humaine reste donc une exigence de l'auteur, tout autant que la fidélité au roman *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Il note ainsi, à la page 21, commentant le rôle du personnage de Télumée qui est, dans le scénario (mais pas dans le roman), complice avec Laetitia :

Télumée ne joue pas ce rôle. Il s'agit de Laetitia et d'une autre (ou plusieurs autres). Télumée regarde en spectatrice. Sinon ce serait faux psychologiquement et ne correspondrait pas à l'esprit du livre.

André Schwarz-Bart corrige alors tous les « Télumée » par « autre fille ». Il apparaît capital de « correspondre à l'esprit du livre », de ne pas trahir le roman, ni avec des mentions historiques fausses, ni avec des changements de scénario qui transformeraient radicalement le personnage de Télumée. La question de l'adaptation est aussi centrale dans la relecture du scénario par les Schwarz-Bart. Ainsi, à la page 14, il souligne : « Je ne comprends pas<sup>135</sup> le sous-entendu. En tout cas il n'est pas clair pour le cinéma. Il faut trouver mieux. ». Le scénario doit donc aussi donner à voir la scène : la dimension cinématographique doit être perçue dès le projet, et les sous-entendus ne peuvent donner une vision cohérente du projet.

Ainsi, donc, si la plupart des annotations sont manifestement de la main d'André Schwarz-Bart, elles font tout de même signe vers une discussion entre les deux auteurs. André Schwarz-Bart relit attentivement les projets d'adaptation, comme il maîtrise les ventes, le paratexte des romans de Simone Schwarz-Bart. Tout porte à croire, comme nous le verrons plus loin, que les

---

<sup>134</sup> Les mots indiqués entre crochets sont nos ajouts personnels ; ils s'imposent lorsque le mot n'est pas suffisamment lisible, mais ne sont que le résultat d'une interprétation personnelle.

<sup>135</sup> Un « très bien » est ajouté dans un deuxième temps, au-dessus des lignes manuscrites.

échanges et la discussion entre les auteurs sont souvent fructueux : ainsi, Simone Schwarz-Bart, aurait, à son tour, rédigé, un scénario de *Pluie et vent sur Télumée Miracle*<sup>136</sup>.

La question des adaptations est centrale dans l'étude des Schwarz-Bart. Nous avons ainsi pu voir que trois romans en particulier donnent lieu à des projets d'adaptation de romans pour le théâtre mais aussi pour le grand écran : *Le dernier des Justes*, *La mulâtresse Solitude* et *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. On peut noter qu'aucune adaptation n'est prise à la légère par les auteurs des romans : chaque scénario est envisagé comme une relecture, plus ou moins fidèle, plus ou moins juste, des romans de 1959 et de 1972, et donne lieu à de nouveaux écrits qui précisent, réécrivent, corrigent, ajoutent des éléments de compréhension aux romans. Ainsi le dernier scénario du *Dernier des Justes* par André Schwarz-Bart, relu et repris par Simone Schwarz-Bart, figure sans doute parmi les avant-textes de *L'étoile du matin*. Le scénario de Najman, quant à lui, fusionne les écrits des deux écrivains.

Nous avons de plus remarqué que, malgré un engouement évident pour l'œuvre, et à l'inverse des projets d'adaptation théâtrale, les projets d'adaptation cinématographique ne se concrétisent pas : aucun producteur n'est prêt à financer de tels projets.

L'adaptation, au théâtre comme au cinéma, doit donc être envisagée comme une lecture de l'œuvre. Les archives montrent qu'il importe aux Schwarz-Bart qu'elle soit fidèle : lecteurs et scénaristes sont invités à prêter allégeance au texte même de l'œuvre, particulièrement après la mort d'André Schwarz-Bart. Ainsi, comme Carencio adaptant *La mulâtresse Solitude* en 2016, lorsque Roland Monpierre adapte *Ti Jean L'horizon*<sup>137</sup> en bande-dessinée en 2022, il ne prend aucune liberté avec le texte du roman, qui est repris au mot près dans l'ouvrage cosigné avec Simone Schwarz-Bart. De la même manière, lorsqu'André Schwarz-Bart tente de prendre en compte le cadrage, le montage du texte pour une adaptation à l'écran, il est incapable de véritablement « penser l'œuvre sous un angle différent » et revient constamment au texte littéraire qui est son mode d'expression. Ce faisant, le texte perd nécessairement de sa plasticité, comme le souligne Laïb :

Il y a dans le mot adapter, l'idée de se conformer, de mettre en accord un mode d'expression (littéraire) et un autre, celui du cinéma. Il est aussi question de la mise en rapport de deux ensembles textuels et contextuels, transposition dans un autre mode

---

<sup>136</sup> Ce dernier ne figure cependant pas encore dans les archives de la Bibliothèque nationale de France.

<sup>137</sup> R. MONPIERRE et S. SCHWARZ-BART, *Ti Jean L'horizon*, op. cit..

d'expression. [...] La vocation du cinéma n'est pas de concurrencer la littérature sur son domaine, celui de la narration, mais bien d'inventer des formes plastiques. Celles-ci offrent une nouvelle pertinence au texte littéraire sans forcément s'en éloigner<sup>138</sup>.

Ainsi, il reste difficile pour nos auteurs de « faire disparaître l'écrit au profit du visuel », de redistribuer les significations<sup>139</sup>, tant le texte occupe une place majeure dans l'œuvre et particulièrement l'œuvre romanesque. C'est sans doute ce qui explique, en partie du moins, d'une part l'avortement de tous les projets d'adaptation des romans, et d'autre part le glissement du scénario du *Dernier des Justes* à *L'étoile du matin*, nouveau roman, cinquante ans après la lecture du premier.

Il nous semble alors que se dessine particulièrement, dans la question des adaptations des œuvres des Schwarz-Bart, celle du rapport au lecteur. Si André Schwarz-Bart et Simone Schwarz-Bart se convertissent en leurs propres lecteurs, s'ils se lisent et se relisent l'un l'autre, c'est en portant une attention particulière à celui ou celle qui les lit. Les inquiétudes d'André Schwarz-Bart, et l'attention qu'il porte à la scénarisation de ses romans sont souvent accompagnées d'avertissements : il s'agit de prévenir la réaction d'un potentiel lectorat, de minimiser les incompréhensions nées de la lecture d'un texte. Nous avons observé plus tôt la réception des œuvres des Schwarz-Bart (Partie II), qui met en lumière le poids du regard du public sur l'œuvre. Cependant, il nous semble que l'attention que les Schwarz-Bart portent au lecteur est consubstantielle de leur démarche d'écriture. La question du lecteur est donc centrale et mérite d'être observée avec attention. Les figures de lecteurs dans les romans schwarzbartiens sont complexes : les écrivains ménagent une place d'échange au cœur de la fiction, qui replace l'humain dans l'échange et le dialogue.

---

<sup>138</sup> A. LAIB, « L'adaptation cinématographique, entre fidélité infidélité à l'oeuvre littéraire à l'exemple de *L'opium et le bâton* », *Synergies Algérie*, n° 13, Groupe d'Etudes et de Recherches pour le Français Langue Internationale, 2011, p. 165-174, p. 168.

<sup>139</sup> *Id.*, p. 172.

## Chapitre 8. Épilogues : tendre la plume aux lecteurs

L'approche des Schwarz-Bart par le biais des adaptations révèle deux types de lecteurs : d'une part, ceux qui découvrent l'œuvre qui leur est présentée par la publication (les lecteurs extérieurs au processus de création) qui, peu à peu, s'en emparent et deviennent créateurs d'une adaptation, mettant en lumière leur lecture ; et d'autre part, les lecteurs, ou relecteurs que sont les créateurs eux-mêmes, André et Simone Schwarz-Bart. Dans les deux cas, toute nouvelle lecture de l'œuvre marque un nouvel apport d'un créateur au processus de création originel. Lire se présente alors comme l'amorce d'un mouvement collaboratif, assumé par les scénaristes et metteurs en scène qui travaillent sur l'ouvrage ; souvent, dans le cas des Schwarz-Bart, le travail sur le texte est aussi maîtrisé, complété, corrigé par les auteurs des romans.

Les Schwarz-Bart (comme une grande majorité d'écrivains et d'artistes) sont habités, hantés par le lecteur. Il est une ombre qui plane, un être insaisissable qui s'empare du texte. Une fois publié, le texte échappe à son créateur, et appartient entièrement au lecteur. La lecture, loin d'assembler une communauté autour d'un travail fédérateur élaboré et porté par une figure d'auteur maîtresse, divise de fait l'œuvre en autant de personnes, d'époques, de lieux qui la découvrent.

Un lien se tisse pourtant avec le lecteur dans le texte schwarz-bartien. Un dialogue se construit entre les écrivains et leurs lecteurs par-delà de la réception. Nous avons observé auparavant la figure de l'auteur, sa posture qui se dit par le biais de « seuils » du texte. Il s'agit ici de déplacer légèrement la perspective : en effet, le texte crée une attache entre le créateur et un potentiel lecteur, qui dépasse la posture d'auteur. Ainsi, l'auteur, lorsqu'il s'adresse aux lecteurs par le biais de lettres ouvertes, d'articles ou de préfaces, consolide sa propre posture. Le texte, en revanche, apparaît comme une proposition d'échange : il se décharge, au moins partiellement, de la posture d'auteur. Sa visée, universelle, dépasse l'instant de la réception : il élabore en effet un « lecteur idéal », qui se concentre sur le texte. Cette dernière permet de distinguer le lecteur « réel », « corps vivant, qui amène avec lui dans le temps de sa lecture son histoire propre, sa mémoire, sa double expérience du monde et de la bibliothèque », du lecteur « représenté », simple « somme d'énoncés dans un texte<sup>140</sup> ». Les Schwarz-Bart élaborent donc,

---

<sup>140</sup> C. MONTALBETTI, « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 11, REVEL, 1<sup>er</sup> janvier 2004 (en ligne ; consulté le 8 mai 2022).



dans leurs travaux littéraires en dépit de la complexité de la réception de leurs œuvres, une invitation au lecteur. Invitation tant à recevoir qu'à devenir, à son tour, créateur.

Nous nous proposons donc dans un premier temps de nous attacher à la relation qui se construit avec le lecteur au sein du roman. Des figures de lecteurs se dessinent dans les personnages, de celles et ceux qui reçoivent à celles et ceux qui la détiennent et la transmettent. Ainsi, se tisse avec un lecteur rêvé, idéal, au fil de la lecture, une relation particulière. Nous verrons ainsi dans le travail du texte un nouveau dialogue, nécessaire pour comprendre la démarche schwarz-bartienne nourrie par une vision éclairée de la collaboration.

### 8.1. Livres et lectures dans l'œuvre schwarz-bartienne

L'œuvre d'André Schwarz-Bart et Simone Schwarz-Bart compte un nombre relativement restreint de figures de lecteurs. Ces dernières s'inscrivent dans un rapport complexe à la lecture : lire apparaît à la fois comme une contrainte, une pénible corvée, et une découverte incroyable ; l'acte est tout aussi dénigré, détesté, qu'il est encensé, adoré. La narration elle-même semble refuser de se prononcer : la littérature est tant un poison qu'un remède, et les livres peuvent tout aussi bien causer la perte de l'homme que le sauver. La réflexion des Schwarz-Bart s'inscrit dans l'expérience littéraire personnelle d'une réception compliquée, mais aussi dans un rapport à la littérature ambigu. Certains livres peuvent avoir un impact sur le monde, mais encore faut-il qu'ils soient lus... et sans doute relus. Les auteurs comme les lecteurs qui minorent ce pouvoir apparaissent comme une véritable menace.

À travers leur œuvre, les Schwarz-Bart proposent donc une réflexion sur l'impact de la littérature. Le lecteur est invité, en creux, à une auto-critique ; il ne doit pas se contenter d'une lecture superficielle. Le lecteur exerce un pouvoir sur le monde par le biais de la littérature : à lui de l'employer à bon escient. Il est, de plus, invité à devenir, à son tour, celui qui transmet ; à prendre la plume, à continuer le travail proposé par le texte. Néanmoins, et là est la subtilité du travail des Schwarz-Bart, la transmission peut se faire sans le livre. La lecture n'est pas une fin en soi, mais un moyen. Ainsi, les figures de transmission ne se réduisent pas aux lecteurs : ceux qui projettent leurs fantasmes et pulsions mortifères sur le texte, sont désapprouvés, là où

bons conteurs (souvent illettrés – et donc, en un sens, affranchis des normes historiques, sociales et culturelles) sont loués<sup>141</sup>.

Nous proposons dans un premier temps d'en faire un parcours rapide, pour ensuite comprendre l'impact de cette vision du lecteur dans l'évolution de création conjointe des Schwarz-Bart, et dans leur appréhension de la collaboration littéraire.

### *Figures de lecteurs : Eloïse, Méranée, Télumée, Ti-Jean...*

L'apprentissage de la lecture est figuré tant dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, *Ti Jean L'horizon*, *L'ancêtre en Solitude*, et, ponctuellement, dans certains des récits qui composent les six tomes d'*Hommage à la femme noire*. Ti Jean, fils d'Eloïse, mais aussi les filles de Toussine, Eloisine et Méranée, de même que leur nièce la jeune Télumée, vont à l'école de la Ramée : le lieu, que l'on retrouve tant dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* que *Ti Jean L'horizon*, représente une enclave loin du monde quotidien, une sorte d'*ailleurs* contenant d'insuffisantes réponses aux mystères du monde. Le lieu concentre un savoir, celui des « petites lettres », qui est rapporté à la maison.

Vers cette époque, une école communale ouvrait ses portes au bourg de la Ramée. C'était une ancienne écurie où l'on se tenait assis, debout, selon la place, l'ardoise sur les genoux ou serrée contre la poitrine. Un seul maître ne pouvait suffire à tous les enfants du bourg et des hameaux avoisinants, Valbadiane, La Roncière, Dara, Fond-Zombi. Mais rares étaient ceux qui osaient affronter les petites lettres. [...] Il y avait dans cet air de La Ramée, et surtout dans la bâtisse sombre de l'école quelque chose de retenu, de sévère, de futile à la fois qui nous mettait mal à l'aise et pour nous consoler des petits bâtons et des lettres, des ânonnements interminables, nous en revenions toujours à parler de ces grandes bêtes d'hommes et de femmes de Fond-Zombi<sup>142</sup>.

L'école du bourg de la Ramée n'est donc pas un lieu accueillant. Il est le lieu d'un apprentissage pénible, série d'« ânonnements », de « petits bâtons » qui figurent l'écriture : il est encore plus dénué de sens lorsqu'il est mis en perspective avec les apprentissages tangibles de la vie quotidienne, et des êtres qui peuplent le village. Une opposition se construit, au fil des romans schwarz-bartiens, entre le monde scolaire et le monde des « gens », « grandes bêtes d'hommes et de femmes », qui ne savent rien de ce phénomène nouveau qu'est l'école :

---

<sup>141</sup> On retrouve ici deux types de « mauvais lecteurs », pour rejoindre les observations et analyses de M. DECOUT. Voir à ce sujet M. DECOUT, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, France, Éditions de Minuit, 2021.

<sup>142</sup> S. SCHWARZ-BART, *Pluie et vent sur Télumée miracle*, op. cit., p. 72-73.

Les premiers temps, les gens se tenaient au passage des écoliers, le long de la route, et leur demandaient d'un air anxieux... dites-moi, mes petits cabris, comment est-ce dans vos têtes ?... ne sentez-vous pas vos cervelles trop lourdes ?... arrive-t-il que vos têtes, l'intérieur de vos têtes devienne si lourd que vous deviez en ployer le cou<sup>143</sup> ? ...

Pareille au héros Sanga de *La mulâtresse Solitude*, qui s'inquiète « des œufs invisibles que les hommes blancs avaient pondus dans leur tête<sup>144</sup> », la population analphabète de Fond-Zombi ignore et fantasme tout à la fois le contenu et la portée des enseignements que prodigue l'école. L'apprentissage de la lecture et de l'écriture est lié à la maîtrise d'un monde radicalement différent, marqué du sceau des « blancs », et exige un réagencement du mode de compréhension du monde :

Cette course s'acheva le jour où il prit le chemin de l'école de La Ramée, là-bas au bord de l'Océan. Il en revenait avec un air de sérénité profonde et ce fut une grande surprise pour les gens du village : en dépit de son manque de goût pour la parole, l'enfant d'Eloïse avait une tête aussi ample qu'un estomac de baleine avec des colonnes comme les blancs pour ordonner toutes choses, même pareil, à l'intérieur de son esprit<sup>145</sup>.

On le voit ici, le jeune Ti Jean L'horizon s'approprie non seulement des connaissances mais surtout une vision différente du monde qui l'entoure : avec l'école, il devient dépositaire d'un savoir qui lui procure « sérénité », à la manière d'une religion. C'est tout un cadre perceptif qui est remodelé, exprimé notamment par l'anecdote de Man Justina, *morphrasée* (capable de quitter sa forme humaine pour une forme animale) : un matin, une assemblée de curieux observe la morte qui change de forme, reprenant « forme humaine, des mains naissant au bout de ses ailes<sup>146</sup> ». La foule ne s'étonne pas : « Man Justina, estimaient-ils, c'était seulement une petite tranche du monde qui ne figurait pas dans les livres, car les blancs avaient décidé de jeter un voile par-dessus...<sup>147</sup> ». Cependant, les gendarmes, arrivés plus tard sur les lieux, ne voient que le corps laissé sans vie de la femme, et refusent d'entendre la version des badauds : « Les plus amers furent les enfants des écoles, les « docteurs », tout spécialement, qui ne comprenaient pas pourquoi on avait refusé le témoignage des gens de Fond-Zombi : eux-mêmes, sur les bancs de l'école, acceptaient-ils pas les histoires des blancs concernant la terre, le soleil et les astres et qui n'allaient pas sans difficulté, elles non plus ?<sup>148</sup> ». Face à un fait unique, deux modes

---

<sup>143</sup> *Id.*, p. 72-73.

<sup>144</sup> A. SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, 1996, *op. cit.*, p. 100-101.

<sup>145</sup> S. SCHWARZ-BART, *Ti Jean l'horizon*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>146</sup> *Id.*, p. 37-38.

<sup>147</sup> *Id.*, p. 37-38.

<sup>148</sup> *Id.*, p. 37-38.

d'appréhension du monde s'affrontent : l'un se décrit comme acceptant le fait tel qu'il est, mystérieux mais pourtant avéré ; le second défend une forme de rationalité qui évacue de fait ce qui relève de l'improbable, ou, du moins, n'appartient pas à l'ensemble des éléments d'une *doxa*. De fait, il est demandé aux élèves des écoles d'accepter les données élaborées par une communauté scientifique au sujet de l'espace, sans user des moyens scientifiques qui permettent de construire un ensemble de preuves. À l'inverse de la science, l'école assène (les petites lettres, les vérités), et son refus de reconnaître ce qui apparaît à ce titre comme un ensemble de connaissances transmises et ingérées par la tradition, blesse. Paradoxalement, ce sont ceux qui sont allés à l'école qui s'offusquent de l'attitude des autorités à leur égard, et non ceux qui n'y sont jamais allés, et sont habitués à un certain mépris des institutions à leur égard. Les lettrés se situent donc à l'exacte frontière entre deux modes de pensée du monde : celle de l'institution et celle des villageois illettrés.

Deux modes de compréhension du monde sont mis à égalité. Plus encore, le texte procède à une disqualification paradoxale du monde de l'école. En effet, là où il est sans cesse répété aux enfants l'injonction de s'approprier les « petites lettres », notamment par Raymonique à la jeune Mariotte (« Ouvre bien ta petite cervelle, demoiselle, et retiens ceci : la seule magie à perdurer est celle des blancs, l'alphabet, les petites lettres...c'est ça la vraie magie... Va, vole-la-leur<sup>149</sup> »), celles-ci sont source de déplaisir pour Télumée ; et Ti Jean, quittant son émerveillement premier, se lasse<sup>150</sup>. Plus encore, elles deviennent, dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, une source de malheur :

Une école venait d'ouvrir au village, un maître venait deux fois la semaine pour enseigner les petites lettres, en échange de quelques sous de denrées. Un soir, comme elles étudiaient les petites lettres, Méranée demanda à sa sœur de mettre la lampe à pétrole au milieu de la table, lui reprochant d'accaparer toute la lumière. Et voilà que sur une simple phrase la déveine avait débarqué... garde-la pour toi, ta lumière, dit Eloisine en poussant la lampe d'un geste coléreux. Et tout était fini : la porcelaine était en miettes, le pétrole enflammé se répandait sur les jambes de Méranée, sur ses épaules, sur ses cheveux. Dans la nuit s'échappa une torche vivante que le vent du soir attisait en hurlant<sup>151</sup>.

---

<sup>149</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *L'ancêtre en Solitude*, op. cit., p. 155.

<sup>150</sup> « Le soir, à la lueur de la lampe à pétrole, elle [Eloise] s'émerveillait à le voir fourré dans ses livres, les palpant du même air d'attente radieuse dont il caressait autrefois les troncs d'arbre, pour y entendre la voix du monde. Il en fut ainsi une ou deux saisons, et puis la joie des livres disparut. » S. SCHWARZ-BART, *Ti Jean l'horizon*, op. cit. p. 36.

<sup>151</sup> S. SCHWARZ-BART, *Pluie et vent sur Télumée miracle*, op. cit., p. 24-25.

L'apprentissage de la lecture, souffrance cérébrale, devient souffrance physique : le feu de la connaissance, si fièrement dérobé par Prométhée<sup>152</sup>, détruit les biens de Toussine et Jérémie, et réduit à néant la famille en tuant la jeune Méranée dans d'atroces souffrances. L'image renforce l'ambivalence du rapport entretenu par les personnages avec l'école et l'ensemble des connaissances qu'elle dispense, dont la lecture. Il s'agit de dérober les sources du pouvoir et de la connaissance (lecture et écriture) de l'opresseur. On note cependant le renversement qu'opère *Pluie et vent sur Télumée Miracle* du mythe : la flamme dérobée, lorsqu'elle est disputée et qu'on refuse de la partager, embrase la case et tue l'une des petites filles.

Le groupe nominal « les petites lettres », construit de plus un puissant réseau de sens sur lequel nous reviendrons plus loin. De *Pluie et vent sur Télumée Miracle* à *L'ancêtre en solitude*, en passant par *Hommage*, « les petites lettres », qui désignent la maîtrise de la langue et de l'écriture de la culture dominante, à savoir des agents de la colonisation, sont présentées comme la clé d'accès au savoir. Mais celle-ci reste ambivalente, comme l'est le rapport à l'objet « livre ». Le livre, incontournable sacré, source puissante de savoirs, et de pouvoir, semble ainsi constamment disqualifié par la narration, souvent ironique, qui l'accompagne.

Ainsi, si la vérité du monde n'apparaît pas à Ti-Jean par le biais du livre<sup>153</sup> mais par la métamorphose de Man Justina, l'objet est néanmoins une source de fascination et vecteur de respect pour qui ne sait pas lire, comme Sanga dans *La mulâtresse Solitude* :

Sanga devait son prestige à un livre qu'il montrait aux paysans, et dans lequel, prétendait-il, était enfermée toute la doctrine à connaître. C'était là une pauvre ruse de chef noir, désireux de s'assurer de tous les enchantements des maîtres. Lorsque fut détruit le campement de la Goyave, sur un assaut final du général Desfourneaux, on découvrit, parmi les cadavres déchiquetés par les obus, un petit volume relié de veau et qui portait toutes sortes d'ornements sauvages, tracés avec des encres végétales : c'étaient *Les Rêveries du promeneur solitaire*<sup>154</sup>.

Une certaine magie se dégage de l'objet-livre, un charme qui « enchante » ceux qui s'en approchent, mais déçoit ceux qui parviennent à maîtriser la lecture, à « s'approprier l'alphabet » comme le fait la jeune Mariotte au presbytère du père Camoïens, à Saint-Pierre :

Et plus je les apprenais, ces petits signes si mystérieux, si angoissants, plus j'étais intriguée par la couverture noire et lisse du livre du marin, celui-là même dont j'avais

---

<sup>152</sup> Le mythe, nous le verrons, est très précisément explicité dans un contexte similaire, dans S. SCHWARZ-BART, *Hommage à la femme noire*, 1988, *op. cit.* « Mary McLeod Bethune », tome 5, p. 30.

<sup>153</sup> S. SCHWARZ-BART, *Ti Jean l'horizon*, *op. cit.*, p. 37-38.

<sup>154</sup> A. SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, 1996, *op. cit.*, p. 100-101.

mordu la main. [...] C'était un saint-sacrement, qui avait conservé le souvenir du météore qui nous l'avait légué. Et c'est très respectueusement que je l'avais sorti de sa gaine, après l'avoir aspergé d'eau bénite que Man Louise gardait dans une bouteille sous son lit, pour chasser les mauvais esprits. Et si j'en avais lentement déchiffré les gros titres, tout étonnée parfois de trouver un sens profane au papier imprimé, c'était moins par esprit de lucre que pour me confirmer le caractère vénérable du texte. Un jour, tante Cydalise me surprit le nez dedans. Puisque le mal était fait, elle voulut savoir, me questionna. Malheureusement, le livre n'était qu'un simple manuel d'infanterie de marine, augmenté d'une courte description des principales maladies vénériennes et conseils y afférents. J'avais commis sans le savoir un double crime. Tout d'abord par le simple fait de désenlacer la relique, pour la manier de mes mains pécheresses ; et puis faisant parler les esprits, qui s'avéraient d'une catégorie somme toute inférieure. [...] Mais je la comprenais d'autant moins qu'à mes yeux, le livre avait conservé toute sa vertu de papier imprimé<sup>155</sup>.

La nature réelle du livre, surprend tout autant qu'elle déçoit : prenons pour exemple *Les Rêveries d'un promeneur solitaire* de Rousseau, dont il est question dans *La mulâtresse Solitude*, et le manuel d'infanterie du marin de tante Cydalise. Leur contenu ne correspond pas à ce qu'on attend d'eux : le manuel du marin, véritable symbole d'amour de vie et de ferveur de la part de toute la famille de Mariotte, perd de sa superbe dès lors qu'on saisit ce qu'il contient. L'ouvrage de Rousseau n'est pas l'ode à la liberté et à la révolte des esclaves marrons qu'espère Sanga. Tous deux s'inscrivent dans un ornement de feuilles travaillé pour être admiré, mais aussi pour offrir une protection au papier imprimé : le premier, sur la couverture de l'ouvrage, le second, « gaine » de végétaux fabriquée par tante Cydalise pour protéger l'ouvrage sacré, accroché au mur de la case, entre une médaille de la Vierge, un boisseau d'herbes à Corpus Christi, un lourd grigri à rein, en peau de bouc, et un bouquet de fleur ilang-ilang<sup>156</sup>.

Notre observation des occurrences ayant trait au livre et à la lecture ne saurait être complète sans mentionner l'existence effective des lecteurs « experts » qui peuplent les romans des Schwarz-Bart. En premier lieu, le chevalier de Dangeau, fin lecteur, philosophe accompli :

[...] devenu à la mode, il obtint charges et concessions de terres, et reprit goût à la philosophie. La plus haute société des Isles s'y adonnait déjà, discourant sur le genre humain, ses vertus, ses lumières, et créant des loges maçonniques où l'on parlait delta, tétragramme, architecture du ciel et droit pour les mulâtres libres à porter des chaussures. Le vaisseau négrier du chevalier prit le nom de *La Nouvelle-Héloïse*, sa demeure fut le temple des Délices. [...] Le célèbre ouvrage de Raynal faisait alors le fond des conversations ; certaines raisons de l'abbé étonnaient, vous remuaient jusques aux larmes. [...] Il se répandait volontiers en anecdotes sur M. de Voltaire, qu'il avait

---

<sup>155</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *L'ancêtre en Solitude*, op. cit. p. 165-167.

<sup>156</sup> *Id.* p. 165-167.

fort connu dans ses années parisiennes. L'illustre vieillard, disait-on, était l'un de ses bailleurs de fonds pour l'affrètement de *La Nouvelle-Héloïse*<sup>157</sup>.

Le chevalier de Dangeau, lecteur accompli, maîtrise le savoir qui lui est offert par la lecture ; mais cette maîtrise n'est d'aucun bénéfice pour l'humanité. En effet, en dépit de discussions dites « éclairées » avec les plus grands esprits des Lumières, l'esclavage et ses crimes n'est ni dénoncé ni condamné par les personnages riches et puissants du roman. L'ironie du narrateur va jusqu'à citer avec précision un combat superficiel et risible, celui pour « les droits des mulâtres à porter des chaussures ». On retrouve ici une ironie toute voltairienne et le style de l'auteur de *Candide*<sup>158</sup> ; mais le philosophe Voltaire, mentionné dans l'extrait, connu pour ses éclats contre l'esclavage, n'est pas présenté comme un défenseur des droits humains dans *La mulâtresse Solitude*. La rumeur le place même au nom des financeurs du bateau négrier du chevalier de Dangeau. Il n'est pas non plus anodin que le vaisseau négrier où ont lieu les crimes contre les esclaves lors de la traversée vers les Îles, porte le nom d'un ouvrage de Rousseau<sup>159</sup> : nouvelle ironie, le livre et le lieu se confondent. Ainsi, les philosophes des Lumières, Rousseau, Voltaire, et dans une moindre mesure le chevalier de Dangeau, en dépit de leurs écrits, de leurs lectures et de leurs réflexions poussées, ne font pas preuve d'humanité. Le livre n'est pas en cela le garant d'une réflexion, mais apparaît comme une coquille vide, une marque d'apparat. La lecture superficielle est une coque pouvant accueillir les pires horreurs, comme celle des bateaux négriers.

### ***Mariotte, lectrice et écrivaine : la transmission en question***

Trois autres lecteurs se détachent de l'ensemble des romans des Schwarz-Bart. Ils ont une approche de la lecture, des lettres et du livre qu'il nous importe d'étudier précisément, parce qu'elle s'attache à la transmission : Legrandin, Bernus et, plus importante encore, Mariotte. Legrandin, le grand-père de Mariotte, originaire de la Creuse, est un lecteur moyen mais appliqué chez qui la lecture prend la forme de discussions avec d'invisibles interlocuteurs<sup>160</sup> ; Bernus tire de la Bible un récit auquel il donne la forme d'un conte, repris et transmis par Raymoninque :

---

<sup>157</sup> A. SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, 1996, *op. cit.*, p. 84-85.

<sup>158</sup> VOLTAIRE *et al.*, *Oeuvres complètes de Voltaire.*, J.-B.-J. Champagnac (éd.), France, 1820.

<sup>159</sup> ROUSSEAU, J.-J., *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Marc-Michel Rey (éd.), Amsterdam, 1761.

<sup>160</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *L'ancêtre en Solitude*, *op. cit.*, p. 77.

Et puis [Raymoninque] s'arrêtait de marcher, baissait la voix, et, tous les os fléchis, se mettait à chuchoter à l'oreille de Mariotte une histoire folle, ahurissante, invraisemblable, qui s'était déroulée du temps où le Diable courait encore en barboteuse dans le monde. Il la tenait d'un dénommé Bernus, qui prétendait pouvoir décrypter la Bible comme s'il avalait un verre de rhum. C'était l'histoire du nègre Moïse, le plus fabuleux magicien de tous les temps, car il avait réussi, lui. Il avait réussi à faire s'enfuir tous ces esclaves qui peinaient sous le joug de leurs maîtres<sup>161</sup>.

Seule la Bible, recueil des Saintes Écritures, lue avec facilité par Bernus, semble offrir une correspondance parfaite entre le livre, récit et Histoire : on retrouve sans doute dans cette correspondance l'étymologie de bible, *biblia* « livres sacrés », ensemble de papiers portant des inscriptions. Il semble alors que toute « bible », sainte ou métaphorique, n'est peut-être que cela, un ensemble d'inscriptions amenées à être dévoilées, interprétées, et, surtout racontées. Enfin, la lectrice majeure qui parcourt les romans des Schwarz-Bart, Mariotte, est ainsi une garante du sens et du respect de la « parole imprimée » :

Jamais elle ne me le pardonna. Pourtant je n'avais aucune intention sacrilège à l'égard du livre et mon respect était encore entier pour la parole imprimée [...] et quiconque m'eût dit que tout n'était pas véridique dans les livres eût reçu les marques les plus parfaites de mon mépris. Rien ne put me faire abandonner ce « respect », pas même la destruction de Saint-Pierre qui m'engagea sur cinquante ans de solitude jusqu'à l'hospice où je suis arrivée<sup>162</sup>.

Mariotte est ainsi la figure de lecteur principale du roman, et plus largement de l'œuvre romanesque de Simone et André Schwarz-Bart. Elle dépend de l'objet de transaction majeur dans l'hospice où elle réside, à savoir les lunettes de la Bitard, qui lui permettent de lire et d'écrire dans ses « cahiers » qui composent *Un plat de porc aux bananes vertes*, *L'ancêtre en Solitude*, et *Adieu Bogota* dont elle est la narratrice principale. Elle est une habituée des bibliothèques, où elle se rend régulièrement. Mais sa lecture est désabusée :

Je ne pus lire au-delà de quelques lignes : toutes ces pensées d'Européens me rebutaient ; je n'y pouvais plus entrer, comme on s'arrête à la porte d'une illusion trop connue<sup>163</sup>.

Le statut de Mariotte est d'autant plus intéressant qu'elle est aussi écrivaine, et qu'elle mêle cette activité avec la lecture :

Sitôt dit sitôt fait : vite, nous saisissons, comme autrefois (mais en tremblant) ... un livre, un cahier d'enfant, un modeste crayon long comme le doigt et nous nous dirigeons, fière

---

<sup>161</sup> *Id.*, p. 155.

<sup>162</sup> *Id.* p. 168.

<sup>163</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Un plat de porc aux bananes vertes*, *op. cit.*, p. 39.



et droite, hautaine, vaguement souriante, vers la grande table du milieu [...] Alors, faisant fi de notre peu d'enthousiasme, nous ouvrons, d'un air gravissime, le livre à la page sur laquelle nous l'avions refermé, au début de l'hiver...<sup>164</sup>

Mariotte écrit, et c'est ce qui la distingue de tous les personnages précédemment évoqués : « Prise d'un rire intérieur, je saisis le cahier d'écolier sur lequel je trace, en cet instant précis du songe de ma vie...des mots sans but, sans poids, sans témoin appréciable, des mots pareils à des bulles de savon qu'envoie au ciel un enfant solitaire<sup>165</sup> ». On retrouve ainsi, au fil du roman, de nombreuses occurrences de son activité d'écrivaine.

Ah, dans les temps anciens, 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 [...] Je savais même comment je l'aurais écrit, ce livre de ma vie, si, comme je me le figurais- naïve encore-, j'avais reçu une instruction appropriée : [...] pour les Blancs j'aurais écrasé le beau style à coups de talons !... plongé la distinction dans la boue !... Pas de beauté de lézard, dont la queue vous reste dans la main !... Mais beauté d'anguille !... Insaisissable !... Qu'aucune phrase ne puisse rester dans la paume voluptueuse des – ô bourgeois – canailles élégiaques<sup>166</sup> !

Cependant, contrairement à Raymonique qui lui rend Solitude « plus réelle que [sa] propre personne, plus réelle que les divagants du morne Pichevin<sup>167</sup> », ou Bernus qui rend perceptible le combat des esclaves sortis d'Égypte, elle ne transmet pas de récits qui font sens. Ceux-ci nourrissent néanmoins sa réflexion. En revanche, comme Legrandin, son ancêtre, elle est plongée dans un échange avec un interlocuteur imaginaire qui ne peut lui répondre : « [Legrandin] se mettait à parler en français de France, tout seul, mais sans regarder Louise, au contraire, en se tournant dans une autre direction, comme s'il s'adressait à quelqu'un qui comprend le français de France, quelqu'un de caché dans la case<sup>168</sup> ». Il nous semble que c'est ici la relation au lecteur qui est figurée par la lectrice et l'écrivaine qu'est Mariotte.

Le parcours de quelques figures de lecteurs qui traversent l'œuvre des Schwarz-Bart nous semble donc permettre de dégager trois lignes de force : on peut distinguer d'une part les lecteurs débutants pour qui la lecture, comme l'écriture, est une habitude imposée par d'obscures lois qui rendent son appréhension incompréhensible (Télumée, Elormise, Méranée,

---

<sup>164</sup> *Id.*, p. 61-62.

<sup>165</sup> *Id.*, p. 63.

<sup>166</sup> *Id.*, p. 209.

<sup>167</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *L'ancêtre en Solitude*, *op. cit.* p. 165.

<sup>168</sup> *Id.*, p. 77.

Ti-Jean) ; et d'autre part ceux qui semblent maîtriser les codes de l'écriture et pourtant en font un usage aussi superficiel et creux que ceux qui ne les maîtrisent pas (Sanga et le chevalier de Dangeau). Ainsi Sanga n'est pas différent du chevalier de Dangeau : tous deux utilisent le livre, soit comme objet, soit comme point de référence et marque d'une culture et d'un savoir, pour augmenter leur pouvoir ou leur prestige. Cependant, entre ces deux extrêmes, se dessine un lecteur capable à la fois de s'inscrire dans le réel et de saisir les mystères de l'écrit, dont Mariotte est la plus marquante représentation. Elle domine l'œuvre cosignée et est à la fois écrivain et lecteur. Plus encore, elle est capable, comme Legrandin, de se projeter vers un interlocuteur imaginaire : celui à qui elle donne vie dans ses cahiers, mais aussi le narrataire qui reçoit ses pensées. Il n'est ainsi pas anodin que man Louise, la grand-mère, relie profondément Mariotte à Legrandin. Elle est le point focal des deux récits : celle qui ramène Legrandin au monde réel lorsqu'il s'égaré dans ses conversations imaginaires ; et celle qui pousse Mariotte à la fiction et au dialogue imaginaire lorsqu'elle cherche à s'échapper du réel.

Frissons d'écume, remous d'eau profonde : et voici soudain qu'une haute lame du Temps dépose, sur la plage désolée de mon esprit, la silhouette de grand-mère assise dans sa berceuse créole, sous la véranda, à deux mètres de la cuvette des water où je me tiens moi-même, une feuille ancienne de siguine à la main...<sup>169</sup>

Il nous semble cependant qu'un paradoxe se creuse dans les romans, et dépasse cette vision du lecteur et de la lecture : si une certaine vision de la transmission domine les personnages schwarz-bartiens, ces derniers semblent cependant souffrir d'une impossibilité radicale à communiquer, à échanger. Que ce soit en présence ou dans l'absence de livres, la parole se déploie autrement... mais semble pourtant systématiquement avortée au sein du récit. Les dialogues de Legrandin ne dépassent pas les murs de sa case ; et Mariotte, elle-même, malgré son désir et son « respect de la parole imprimée » se retrouve constamment confrontée à l'impossibilité de dire le monde. Elle est contrainte de ne s'adresser qu'à son « fantôme du cahier<sup>170</sup> », figuration du lecteur, elle l'avertit : « tous les mots concernant un hospice doivent être vidés de leur sang, jusqu'à la dernière goutte<sup>171</sup> ». Le jeu entre les quasi homophones « sang » et « sens » est suggestif : l'interlocuteur ne peut être de chair, il appartient à un monde évanescent. Le livre, objet sacré qui détient la connaissance, et peut faire advenir la Révolution,

---

<sup>169</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Un plat de porc aux bananes vertes*, op. cit. p. 46.

<sup>170</sup> *Id.* p. 12 et p. 199.

<sup>171</sup> *Id.* p. 12.

se tait... ou du moins ne se présente pas comme un moyen de communication limpide. Il y a rupture entre celui qui donne et celui qui reçoit là où se construit l'écriture.

Une forme de méfiance à l'égard du livre, et de la transmission de parole, se déploie donc dans les romans schwarz-bartiens. Si le livre apparaît comme un objet sacré, comme le dépositaire d'un savoir et d'un pouvoir, il n'est pas aisément déchiffrable ; et lorsqu'il est déchiffré, le message qu'il porte est au mieux décevant (le manuel du marin de tante Cydalise), et au pire dévoyé (les lectures du chevalier de Dangeau).

Si certains personnages de lecteurs (Legrandin, Bernus et Mariotte) apparaissent comme des intermédiaires nécessaires, c'est qu'ils parviennent à puiser dans l'écrit une matière qui nourrit de nouveaux récits. Bernus et Mariotte transforment ainsi ce qu'ils lisent en de nouvelles fictions. Deux plans sont intrinsèquement liés, à partir du livre et de la mémoire, familiale et humaine<sup>172</sup> : celui de la Bible, tissée de celui de l'esclavage et celui de la vie de Mariotte, dans ses « Cahiers ». Ces deux personnages sont dans une posture de transmission : de lecteurs, ils se font passeurs, d'une rive à l'autre, d'un roman à l'autre. Ce rôle reste néanmoins complexe : il s'incarne dans Mariotte, personnage écrivain qui, hurlant dans son sommeil, n'émet que des sons incompréhensibles, désincarnés, des « cris qui retentissaient encore, quelque part, je ne savais où, sans que je puisse véritablement les rattacher à ma propre personne<sup>173</sup> ». Comme Ti-Jean, personnage silencieux, elle peine à s'exprimer, mais surtout à être entendue. La parole des héros des romans remet donc en question l'image d'une transmission aisée et sans accroc.

## 8.2. Recevoir la parole : Ti Jean, personnage muet, mais qui génère le dialogue

Lisant le roman, son lecteur peut, certes, se sentir assimilé aux personnages de lecteurs : il serait alors donné à voir comme incapable de comprendre véritablement les enjeux de l'écrit qu'il consulte et qui le représente, d'apprécier sa valeur. En effet, si le lecteur de l'œuvre est semblable à ses avatars de fiction, alors il met en lumière un malentendu, une incompréhension radicale, écho sans doute de la réception réelle des Schwarz-Bart. Le dialogue entre le lecteur et l'auteur par le biais de ce que représente le livre est alors biaisé par une impossible adéquation

---

<sup>172</sup> Mariotte est, rappelons-le, dans la fiction, la petite-fille de la « mulâtresse Solitude ».

<sup>173</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Un plat de porc aux bananes vertes*, op. cit. p. 13.

entre ce qui est écrit et ce qui est lu, même si les deux actions portent sur un matériau rigoureusement identique. En d'autres termes, le lecteur lisant, par exemple, *La mulâtresse Solitude*, ne découvre pas tout à fait le roman tel que l'écrivain l'a conçu : il y dépose une lecture du monde qui lui est propre, tissée de son passé, ses peurs et ambitions, ses connaissances personnelles... qui diffèrent nécessairement de celles de l'écrivain.

Il ne nous semble pas, cependant, que cette vision soit entièrement partagée par les Schwarz-Bart, et des indices, posés çà et là dans la fiction, contredisent selon nous cette approche du lecteur. Ainsi, s'il est fréquent de voir dans la figure de lecteurs l'équivalent d'une représentation fictive du lecteur effectif de l'œuvre, les éléments que nous allons ici exposer semblent nous indiquer une autre piste d'interprétation, qui questionne la place du lecteur telle qu'elle est ordinairement envisagée.

Ainsi, nous avons pu noter, dans *La mulâtresse Solitude*, la parfaite adéquation entre les lectures du chevalier de Dangeau et ce que défend Voltaire, qui cautionne l'esclavage et ses rouages : si le message n'est pas compris, c'est alors sans doute qu'il n'est pas compréhensible, dévoyé dès les prémices de son existence par une philosophie humaniste dévoyée. Il est sans doute alors plus juste d'avancer que ce que cherchent Simone et André Schwarz-Bart c'est en réalité de susciter l'attention du lecteur afin d'entamer un dialogue avec lui.

Il s'agit donc de voir comment s'organise le roman schwarz-bartien pour laisser une place au lecteur et engager un dialogue. Nous nous intéresserons d'abord à la manière dont cette volonté dialogique s'inscrit dans la fiction, notamment à travers le personnage de Ti Jean L'horizon, héros du roman éponyme signé Simone Schwarz-Bart. Il nous semble en effet qu'il est possible de lire, dans ce roman, une invitation à l'écoute et à la suspension, que l'on retrouve, à de nombreux égards, dans les romans de Simone et André Schwarz-Bart.

### *L'éloquent silence de Ti-Jean*

Nous l'avons vu, le personnage de Ti Jean<sup>174</sup> est présenté comme un lecteur au statut ambigu : à la fois lecteur au sens scolaire du terme, assidu dans ses premières années à l'école de Fond-Zombi, mais aussi lecteur du monde. De plus, Ti Jean est présenté comme un personnage silencieux, et doté de facultés d'écoute remarquables.

---

<sup>174</sup> S. SCHWARZ-BART, *Ti Jean l'horizon*, op. cit.

Oui, l'enfant n'était guère plus causant qu'une bouteille. Mais sitôt qu'il put se tenir sur ses pieds ronds, on le vit toujours au-dehors, trottant et se faufilant sous les vérandas, à l'affût de la moindre parole qui courait dans le village. Son esprit en tirait parfois des conclusions surprenantes. Ainsi, une voisine s'écria un jour devant lui : ah, si la terre pouvait parler, elle nous en apprendrait des choses. C'était là propos que l'on jette au vent, sans y prendre garde ; mais le jour même Eloïse surprenait son fils couché dans le jardin, l'oreille contre le sol, à capter les voix mystérieuses montant des profondeurs<sup>175</sup>.

Ti Jean reçoit donc la parole, celle des villageois, mais aussi celle du monde, ces « voix mystérieuses », « voix tapies dans les creux de l'arbre », à tel point qu'il semble devenir aveugle, l'espace de quelques années : c'est la découverte de la lecture, nouvelle voix, qui lui redonne la vue<sup>176</sup>. La particularité de Ti-Jean est donc celle d'être un personnage qui écoute, interrogeant le monde en y étant attentif. À deux reprises, Ti Jean raconte son histoire : face à Eusèbe, il se sent comme un « écolier passant examen devant l'instituteur, un vieux monsieur infiniment mieux informé que lui<sup>177</sup> ». Il n'a pas la place ni le rôle d'un conteur, d'un transmetteur de parole.

Ainsi, au fil d'un roman souvent rapproché de l'*Odyssee* d'Homère, Ti-Jean se lance en quête de la femme aimée disparue lors d'une quête (celle de nourriture au sein de la forêt) ; il est dévoré par le désir de revenir dans son pays natal (la Guadeloupe), et erre de villages africains en villes européennes, en passant par le mystérieux Royaume des Morts où il succombe aux charmes magiques d'une sorcière, la Reine-aux-longs-seins, véritable Circé. Cependant, dans tous les lieux qu'il parcourt à la recherche d'Egée, Ti-Jean, à la différence d'Ulysse, tait son histoire pour mieux écouter celle de ses rencontres : notamment d'abord celle de Maïari, qui joue le rôle d'un griot en lui contant l'histoire des guerres des Ba'Sonanqués, son peuple, et les aventures de Gaor, messenger, « homme venu en corbeau », qui signe la fin de Wadamba, le grand-père (et sans doute père) de Ti-Jean<sup>178</sup> ; ensuite celle de la Reine-aux-longs-seins, victime d'une malédiction immémoriale, « condamnée pour l'éternité à la caverne<sup>179</sup> » ; et enfin celle de la Guadeloupe privée de Soleil, par les mots du vieillard qui lui conte l'histoire du Jeune-homme-poursuivi-en-pure-perte<sup>180</sup>. Ainsi Ti Jean ne raconte pas, et nul personnage de la diégèse ne connaît ses pérégrinations. S'il recueille la parole des autres, il ne partage pas

---

<sup>175</sup> *Id.* p. 35.

<sup>176</sup> *Id.* p. 35.

<sup>177</sup> *Id.* p. 270.

<sup>178</sup> *Id.* p. 159.

<sup>179</sup> *Id.* p. 235.

<sup>180</sup> *Id.* p. 286.

la sienne. L'épisode de la rencontre avec un vieillard inconnu, à son retour en Guadeloupe, est alors éloquent car il rend visible ce refus radical :

Quand Ti-Jean eut vidé la gamelle, le vieux enfonça sa béquille en terre, se laissa doucement glisser dans l'herbe ; et tendant le cou avec avidité, soupirant déjà comme une fournaise : - Et maintenant, raconte, raconte, chuchota-t-il après un coup d'œil alentour<sup>181</sup>.

La parole au temps du retour de l'esclavage après la disparition du Soleil dans la Guadeloupe de *Ti Jean L'horizon* est marquée par l'inquiétude : le vieillard n'est pas libre de parler et doit s'assurer que nul n'écoute les récits que Ti Jean pourrait faire. Cependant, malgré ses suppliques, Ti-Jean reste muet, se contentant d'énoncer un fait : « Tu m'as aidé, et je ne t'ai pas cassé ta béquille sur le dos, nous sommes quittes...<sup>182</sup> ». Le silence de Ti Jean génère la parole de son interlocuteur : le vieillard raconte l'histoire du Jeune-homme-poursuivi-en-pure-perde, personnage révolté et mystérieusement envoûté, que la légende qui court dans les plantations dit supplicié et tué à de multiples reprises (« on l'a occis vingt fois, toujours il reparaît dans une plantation<sup>183</sup> »). Il attend ensuite que Ti Jean lui rende la pareille :

Je te demande juste quelques mots, l'ami, une bonne petite histoire qui t'est arrivée dans les bois, une chose qui me fasse bien rire, ou qui me fasse pleurer, ou qui me fasse les deux à la fois, comme ça arrivait si souvent autrefois ; juste quelques mots, si c'est pas dans tes habitudes, l'ami, juste quelques mots pour ce soir, afin que je me couche avec un goût de vie dans la bouche... - Je ne connais pas d'histoires, dit Ti Jean. Et il ajouta d'une voix vibrante : - Non, rien de ce que j'ai vu sur la terre ne mérite le nom d'histoires, à côté de ce que tu viens de me raconter... - Merci, fit l'autre en écrasant une larme de contentement. Ti Jean ne put s'empêcher de sourire, désarmé par tant d'innocence et de folie : - Ecoute, si ma vue est déjà pour toi une histoire, alors je peux te raconter une histoire et demie. Seulement voilà : ne va pas avoir peur, ne va pas craindre pour un simple conte, qui ne dérangera même pas l'ombre d'un de tes cheveux... - Tu ne me joues pas un mauvais tour, au moins ? - Non, dit Ti Jean en quittant la forme humaine<sup>184</sup>.

La réponse de Ti Jean ravit le vieil homme : sans en être tout à fait satisfait, il est flatté du compliment qui le reconnaît comme un conteur inégalé dans le cercle instauré par l'échange de paroles et de récits. Une fois cette place accordée, Ti Jean accepte de rejoindre son interlocuteur dans ce qui n'a plus rien d'une joute verbale : Ti Jean propose un « simple conte, qui ne dérangera même pas l'ombre d'un [des] cheveux [du vieil homme] », mais un conte d'un genre

---

<sup>181</sup> *Id.*, p. 286

<sup>182</sup> *Id.*, p. 286.

<sup>183</sup> *Id.*, p. 288.

<sup>184</sup> *Id.*, p. 289.

nouveau, sans parole ; de fait, il lui offre matière à continuer son œuvre de conteur, en ajoutant à ses histoires, « une histoire et demie », une histoire augmentée par la vision d'un acte surnaturel qui n'est pas seulement conté mais rendu visible, offert au regard plutôt qu'à l'ouïe :

Enfin, d'un seul coup d'aile, il fut au-dessus de la case et de la haie de sang-dragon, du vieillard en merveille qui applaudissait maintenant des deux mains, comme on faisait à Fond-Zombi, certains soirs, quand le conteur avait bien fait son travail : parlé d'une bouche si claire qu'on voyait au-delà de ses paroles, jusqu'au moment où on ne voyait plus rien...<sup>185</sup>

La transformation fait de Ti Jean une sorte de conteur déporté, dont les actes font, d'une certaine manière, récit.

### *Contes et métamorphoses : générer et infléchir le cours de l'histoire*

De la même manière, les métamorphoses des personnages, semblables à celle de Ti-Jean (Man Justina, Wadamba, Eusèbe, la Reine-aux-longs-seins...) génèrent de nouveaux récits et infléchissent le cours de la diégèse. Elles se présentent comme des invitations, destinées à ceux qui les écoutent, sans cesse renouvelées, à « ouvrir, [les] yeux, ceux qui sont à l'intérieur de [la] tête<sup>186</sup> », ceux que tente aussi d'ouvrir la jeune Rosalie-Solitude dans *La mulâtresse Solitude* : « deux petits crabes de terre, bien tapis sous leurs paupières et qui n'arrêtaient jamais de bouger, de fureter, de cisailer l'air ambiant<sup>187</sup> ». Comme le rappelle Ina Césaire, Ti Jean, traversant les espaces, dans une trajectoire à la fois horizontale (sur la surface du globe) et verticale (dans le Royaume des Morts), dans une « odyssée sociale » est le héros d'une « geste [qui] traduit clairement le désir du marronnage de l'esprit<sup>188</sup> ». La métamorphose, placée dans l'espace symbolique parcouru par le personnage éponyme, ajoute une nouvelle dimension à l'épopée de Ti Jean, en ouvrant l'espace des possibles à de nouveaux récits intradiégétiques. En d'autres termes, chaque métamorphose figurée dans le roman est la source d'une démultiplication des récits : on touche là au cœur de ce qui lie profondément l'oralité à une vaste entreprise collaborative.

---

<sup>185</sup> *Id.*, p. 289.

<sup>186</sup> *Id.*, p. 234.

<sup>187</sup> A. SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, 1996, *op. cit.* p. 58.

<sup>188</sup> I. CESAIRE, « Un avatar historique du conte guadeloupéen: le Récit de Type Nouveau in *Aux sources des paroles de Guadeloupe* », *Cahiers de littérature orale*, n° 21, 1987, p. 97-114.

Dans le cadre de l'oralité première [...], les formes institutionnelles du discours sont par nature évanescences. Elles n'ont pas d'existence matérielle en dehors d'une performance orale qui ne sera pas fixée. Après qu'un discours a été énoncé, il n'existe plus, concrètement parlant. Pour le faire exister, il faut un nouvel acte créateur. [...] Cette nécessité permanente de reproduction, pour perpétuer l'individualité d'un discours en oralité, a des incidences sur le processus même de la création de ce discours, comme l'ont bien aperçu Roman Jakobson et Ptre Bogatyrev (1973). En effet, lorsque, dans un tel contexte, un auditoire en prend connaissance, à l'occasion d'une performance donnée, il n'est plus seulement l'œuvre de son créateur initial, celui qui l'a énoncé pour la première fois. Il est devenu une œuvre collective à laquelle ont – consciemment ou non- participé tous ceux qui l'ont re-créé dans le cadre d'une nouvelle interprétation, en le modifiant sensiblement au fil des générations<sup>189</sup>.

Ti Jean apparaît donc comme une instance diégétique qui reçoit la parole, ne contribue pas à sa diffusion, mais engage ceux qu'ils rencontrent dans une forme d'engagement à la création. Les personnages qui se transforment devant lui, ou ceux dont il est fait mention en sa présence ont un impact direct sur son parcours et sur l'inflexion du récit : Ti Jean reçoit chaque récit et est transformé en profondeur par ceux-ci. De plus, il encourage ceux qui l'entourent à créer ou conter de nouveaux récits, afin de nourrir son parcours au fil du roman. Ce personnage crée donc, au sein de la fiction, un lieu où tous sont invités à recevoir.

Le roman *Ti Jean L'horizon* est ainsi intéressant à plusieurs égards, particulièrement lorsqu'il s'agit d'observer la relation qui se noue entre le lecteur et l'écrivain. En effet, si nous avons pu nous attarder sur la figure du lecteur, dont les avatars semblent se multiplier au sein de la fiction, nous avons aussi pu noter à quel point les écrivains Simone et André Schwarz-Bart jouent sur la porosité de l'écrit, et plus largement des récits, avec les mondes dans lesquels ils s'inscrivent.

Cette porosité est aussi palpable dans le traitement qui est réservé à un narrataire dans le roman schwarz-bartien : la construction narrative des romans, d'*Un plat de porc aux bananes vertes* (1967) à *Ti Jean L'horizon* (1979) intègre en effet le lecteur dans une dynamique collaborative. Le lecteur, véritable instance interprétative, devient à son tour un collaborateur de l'œuvre dans le mouvement généré au cœur du texte. Il semble alors placé au cœur de la collaboration au sein d'une œuvre collective toujours en mutation.

### 8.3. L' « œuvre ouverte » : une place laissée au lecteur

---

<sup>189</sup> U. BAUMGARDT et J. DERIVE, *Littératures orales africaines: perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, France, Éditions Karthala, 2008, , p. 20-21.



Le lecteur est intimement associé à l'œuvre des Schwarz-Bart. On peut ainsi appréhender les écrits des Schwarz-Bart, comme une « œuvre ouverte<sup>190</sup> », au sens où la présente Eco, c'est-à-dire offerte au lecteur comme un réseau de possibles unifié par un nom, une signature, celle de ce qu'il est convenu de nommer « auteur ». Ainsi,

Les œuvres « ouvertes » *en mouvement* se caractérisent par une invitation à *faire l'œuvre* avec l'auteur. À un niveau plus vaste, nous avons signalé (en tant que *genre de l'espèce* « œuvre en mouvement ») un type d'œuvres qui, bien que matériellement achevées, restent ouvertes à une continuelle germination de relations internes, qu'il appartient à chacun de découvrir et de choisir au cours même de sa perception<sup>191</sup>.

L'œuvre ouverte est donc une œuvre qui s'offre au lecteur non plus comme une grille de lecture du monde, mais comme l'occasion d'un questionnement, et une ouverture des possibles. Les romans des Schwarz-Bart apparaissent alors plus comme des propositions d'interrogation du monde qui leur est contemporain, que comme des objets qui énoncent une vérité à son sujet. Il s'agirait donc non de comprendre précisément le rapport des antillais à l'Afrique, par exemple, par la lecture de *Ti Jean l'Horizon*, ou à leur histoire par celle de *La mulâtresse Solitude*, mais de proposer à la discussion une perspective sur le monde. Chaque écrit apparaît alors de fait comme une invitation au dialogue, en s'inscrivant dans une sorte d'inachèvement, tant dans la relation qui se tisse entre le lecteur et l'auteur, que pour le lecteur lui-même, invité à faire revivre l'œuvre à chacune de ses lectures.

Il n'est donc pas anodin de lire dans le roman *Ti Jean L'horizon* une réflexion que formalise et théorise Umberto Eco l'année même où paraît le roman. Comme le souligne le théoricien, ce type d'œuvre, « intentionnellement ouverte à la libre réaction du lecteur<sup>192</sup> », s'inscrit dans une temporalité de l'histoire littéraire contemporaine aux écrits d'un James Joyce ou de la poétique théâtrale d'un Brecht, qui veut susciter le débat et une prise de conscience du public : il ne s'agit plus d'« interpréter librement un fait *déjà organisé* et doué d'une structure donnée », mais d'inviter le lecteur à « *faire l'œuvre*<sup>193</sup> ».

---

<sup>190</sup> U. ECO, *L'oeuvre ouverte*, C. Roux de Bézieux (trad.), Paris, France, Éditions du Seuil, 1979

<sup>191</sup> *Id.* p. 35.

<sup>192</sup> *Id.* p. 22.

<sup>193</sup> *Id.* p. 25.

**« La fin et le commencement » : ouvrir la porte au lecteur**

Ainsi, il faut souligner la duplicité de l'échange entre Ti-Jean et ses différents interlocuteurs dans *Ti Jean L'horizon* : si nous avons proposé une interprétation, le caractère sibyllin des réponses du personnage éponyme à ses interlocuteurs souligne cet attendu face à l'œuvre ouverte. Il faut éviter qu'une interprétation unique s'impose au lecteur. Dans le même ordre d'idée, comme dans *Ti Jean L'horizon* le dernier chapitre du roman portait pour titre « La fin et le commencement<sup>194</sup> », on retrouve dans les épilogues des romans, et notamment du roman cosigné, *Un plat de porc aux bananes vertes*, une invitation à l'ouverture.

Et sous les étoiles invisibles nébuleuses constellations du Chien sans parler de tout le reste fit à peine une centaine de pas que tomba dans la neige et pour le coup, se dit-elle alertée, ça y est enfin cette fois : oh oui ça y est je la sens qui monte dans mes jambes et tellement heureuse de m'en aller comme ça dans ces lumières moi qui ai toujours vécu dans la nuit ; et puis ça n'y était pas se rendit compte que ça n'y était pas car n'avait qu'un genou en terre et les yeux clairs et froids : alors pensa que peut-être ivre à cause du verre de vin et des mégots et se dit que j'allais bien le voir, si c'était pas une attaque ou si c'en était une ; et puis tout disparut et 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 !...Et<sup>195</sup>

Ce dernier paragraphe, qui clôt le roman, est particulièrement marquant. D'une part car la ponctuation finale est inexistante : le dernier mot « et », connecteur logique qui ici aurait pour vocation de débiter une nouvelle phrase (quoique dans une construction grammaticale considérée comme fautive), laisse place à un blanc typographique. Ce dernier accentue l'attente du lecteur, doublement suspendu, d'une part par la ponctuation qui précède le « Et », les points de suspension, et d'autre part par l'absence, le vide qui succède à ce « et ». Il y a effacement de la parole. La narratrice se tait, disparaît, laissant au lecteur toute latitude pour imaginer ce qu'elle devient : et si la mort de Mariotte a été une piste privilégiée à la fois par la critique et les lecteurs de l'époque, l'impossibilité d'écrire (fin physique du « cahier », par exemple) peut aussi apparaître comme une piste pertinente (et logique, car si Mariotte peut écrire dans son cahier ces quelques phrases, c'est qu'elle a pu rentrer à l'hospice), confirmée par les romans qui paraissent plus de trente ans plus tard comme *L'ancêtre en Solitude* ou *Adieu Bogota*, dans

---

<sup>194</sup> Dans un clin d'œil assumé au roman de J. ROUMAIN, *Gouverneur de la rosée*, Paris, France, La bibliothèque française, 1944.

<sup>195</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Un plat de porc aux bananes vertes*, op. cit., p. 246.

lesquels la narratrice Mariotte souligne qu'elle a survécu à une chute dans la neige parisienne. L'effacement de la narratrice est cependant aussi marqué par le jeu des pronoms de ce dernier passage qui clôt *Un plat de porc aux bananes vertes*. On assiste à une suppression systématique du pronom personnel « elle » en position de sujet (à l'exception de « dit-elle », la construction inversée rendant nécessaire le maintien du pronom) : de plus, à l'exception du verbe « penser », les verbes au passé-simple sont phonétiquement similaires, offrant la place à un « je » potentiel, celui du lecteur, mais aussi peut-être celui du narrataire qui se glisse subrepticement, et à son insu dans la diégèse : le narrataire hétérodiégétique se confond alors avec le narrateur homodiégétique, dans une fusion tout à fait singulière. On note de plus un usage des pronoms qui rappelle la polyvalence de certains pronoms, en fonction de leur usage, mais plus encore ce que notait à juste titre Eco :

Tous les pronoms personnels n'indiquent absolument pas [...] un lecteur empirique quelconque: ils représentent de pures stratégies textuelles. L'intervention d'un sujet locuteur est complémentaire de l'activation d'un Lecteur Modèle dont le profil intellectuel n'est déterminé que par le type d'opérations interprétatives qu'il est censé accomplir : reconnaître des similitudes, prendre en considération certains jeux<sup>196</sup>.

### ***Lecteur et narrataire : recevoir pour transmettre***

La place du narrateur, mais surtout du narrataire dans les romans mérite de fait ici notre attention. S'il est désigné, dans une facture assez classique dans *Un plat de porc aux bananes vertes*, le narrataire se confondant avec le « fantôme du Cahier » présenté au début du roman, la présence du narrataire se complexifie au fil des parutions des Schwarz-Bart. Nous nous proposons de nous arrêter ici de nouveau sur le roman *Ti Jean L'horizon*, car il est, de tous les romans publiés du vivant d'André et Simone Schwarz-Bart, celui qui pose, selon nous, de manière la plus appuyée la question de la place du lecteur au cœur de la narration dans les romans schwarz-bartiens. Il convient alors, avant tout chose, d'observer la manière dont se construit précisément la narration, et la place qui est faite au lecteur dans le texte schwarz-bartien, pour évaluer la manière dont le lecteur est intégré à la narration. Le « lecteur » n'apparaît en effet pas comme une entité homogène, et l'observation des personnages auxquels il pourrait être assimilé n'est pas satisfaisante : ainsi, comme le souligne Montalbetti,

---

<sup>196</sup> U. ECO, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, M. Bouzaher (trad.), Paris, France, Éditions Grasset, 1985, p. 76-77.

Ces deux instances homonymes, à qui jusque-là on conférait indifféremment l'appellation de « lecteurs », entretiennent un certain nombre de différences évidentes. L'une, celle du « lecteur » représenté, est une instance dont les modes d'existence sont en somme finis, qui se réduit à une somme d'énoncés dans un texte, l'ensemble des apostrophes, des périphrases, des énoncés descriptifs, des énoncés au style direct etc. qui tantôt en dessinent la figure, tantôt lui donnent la parole dans des espaces privilégiés où le narrateur suspend son récit pour s'interroger sur son fonctionnement et sur sa réception. Un même texte peut s'attribuer une figure de récepteur unique comme envisager une pluralité de récepteurs dont il distinguera les manières de lire, par exemple selon une distinction de sexe (lecteur, lectrice) ou d'origine géographique (lecteur parisien, lecteur provincial) ; reste que dans les cas mêmes où les lecteurs représentés sont pluriels, leur liste est toujours elle-même finie. Cette instance peut donc se caractériser comme la somme close des énoncés qui y renvoient. Elle est de nature exclusivement textuelle. Le « lecteur » réel, au contraire, personne réelle qui lit le livre, relève de l'indéfini, ses caractéristiques sont imprévisibles, changeantes, d'un lecteur à l'autre, d'une lecture à l'autre, en synchronie comme en diachronie, leur liste est ouverte, et leur existence toute physique. Le lecteur réel est corps vivant, qui amène avec lui dans le temps de sa lecture son histoire propre, sa mémoire, sa double expérience du monde et de la bibliothèque<sup>197</sup>.

Montalbetti distingue donc deux instances communément nommées « lecteurs », le « lecteur réel » du « lecteur représenté », double essentiel qui entre dans la construction de la narration. Pour désigner ce dernier, nous choisirons de reprendre ici la terminologie de Genette, qui distingue le narrateur, à savoir celui qui mène le récit, du narrataire, celui à qui il s'adresse. Le narrateur peut être homodiégétique, c'est-à-dire qu'il occupe une place privilégiée dans la diégèse, au cœur du récit (comme Mariotte dans *Un plat de porc aux bananes vertes*, mais aussi dans *Adieu Bogota* et *L'ancêtre en Solitude* mais aussi comme Télumée dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, par exemple), ou hétérodiégétiques, c'est-à-dire que le cours du récit n'émane pas d'un des personnages de la fiction (comme dans *La mulâtresse Solitude*, ou *Ti Jean L'horizon*). Le narrataire, quant à lui, est une figuration du lecteur au sein du roman, il est une sorte de « lecteur représenté » au sein de l'ouvrage : il occupe une place intermédiaire entre la diégèse, le fil du récit, et la narration.

De plus, comme le souligne Puccini-Delbey, le narrataire se présente parfois comme un personnage intradiégétique, mais plus généralement comme une entité extradiégétique à laquelle le lecteur peut s'identifier<sup>198</sup> : la narration lui est directement destinée, et sa coopération est exigée. Le lecteur, se coulant dans le rôle du narrataire, devient un complice, un témoin de

---

<sup>197</sup> C. MONTALBETTI, « Narrataire et lecteur », *op. cit.*

<sup>198</sup> G. PUCCINI-DELBAY, « Figures du narrateur et du narrataire dans les œuvres romanesques de Chariton d'Aphrodisias, Achille Tatius et Apulée », *MOM Éditions*, vol. 29, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2001, p. 87-100

la mise à nu du processus de construction du récit opérée par le narrateur<sup>199</sup>. Cette « coopération textuelle » suscite une complicité entre le narrateur et le narrataire<sup>200</sup>. Il est intéressant de remarquer que, dans les romans étudiés par Puccini-Delbey, le narrataire joue un rôle central, en ce qu'il permet d'unifier une série de récits secondaires, mais aussi de créer une hiérarchie. Le narrateur et le narrataire se placent en surplomb du récit, l'observant et (pour le narrateur uniquement), le commentant. Ainsi,

la relation conteur-auditeur est une mise en abyme de la relation narrateur-lecteur [et] les récits secondaires insérés dans la trame narrative et rapportés par un narrateur secondaire reprennent dans une structure « en abyme » ce rapport d'autorité entre celui qui raconte et son auditoire<sup>201</sup>.

Dans *Ti Jean L'horizon*, le narrataire occupe cette place de choix : il unifie les nombreux récits secondaires que nous avons mentionnés plus haut. Cependant si le héros éponyme joue le rôle de l'assistance, de l'auditoire captivée par la parole des personnages de conteurs, dans une structure narrative qui met en lumière une « chaîne de lecteurs et d'auditeurs<sup>202</sup> », le narrataire est quant à lui pris dans le récit du narrateur. Cependant, contrairement au célèbre narrataire de *Jacques le Fataliste* de Diderot<sup>203</sup>, il n'est pas une « doublure agaçante<sup>204</sup> » à laquelle le lecteur refuse de s'assimiler. Il est un observateur dont on relance régulièrement l'attention, notamment par le biais du terme régulièrement proposé pour désigner le jeune Ti Jean, « nostr'homme ». Ce terme, très présent dans la littérature du XVIII<sup>ème</sup> siècle, celle des contes philosophiques voltairiens, et des écrits diderotiens, répond à la structure du roman divisé en chapitres dont le titre annonce le récit à venir. Le narrataire est aux côtés du narrateur, inclus dans le « nous » de « nostr'homme » : « Livre Huitième : Comment nostr'homme ramena le soleil ; et ce que vit dans le miroir des eaux, ce jour-là<sup>205</sup> ». Il est aussi explicitement désigné : « Livre Sixième : Comment Ti Jean entra au royaume des morts, et comment il en

---

<sup>199</sup> *Id.*

<sup>200</sup> Plus rarement, le narrataire et le narrateur se confondent, ce dernier ne destinant sa narration qu'à lui-même (Puccini-Delbey).

<sup>201</sup> G. PUCCINI-DELBAY, « Figures du narrateur et du narrataire dans les œuvres romanesques de Chariton d'Aphrodisias, Achille Tatius et Apulée », *op. cit.*

<sup>202</sup> B. DIDIER, « Contribution à une poétique du leurre : « lecteur » et narrataires dans « Jacques le Fataliste » », *Littérature*, n° 31, Armand Colin, 1978, p. 3-21

<sup>203</sup> D. DIDEROT, *Jacques le Fataliste et son maître: 1796*, G. Zaneboni (éd.), Paris, France, Hatier, 2005.

<sup>204</sup> B. DIDIER, « CONTRIBUTION A UNE POÉTIQUE DU LEURRE », *op. cit.*

<sup>205</sup> S. SCHWARZ-BART, *Ti Jean l'horizon*, *op. cit.*, p. 277.

sortit ; chose toujours plus malaisée, comme vous le savez, marmaille<sup>206</sup> ». On remarque par ailleurs la variété des adresses ; ainsi, de « marmaille », terme couramment utilisé en créole pour désigner les enfants, on passe, plus loin, à « messieurs » : « Livre Septième : Comment Ti Jean enjamba les trois mers et les quatre royaumes, pour aborder aux terres arides et glacées de la métropole ; et comment pour finir enjamba la Mort soi-même, ce n'est pas de la blague non, messieurs, pas de la blague<sup>207</sup> ». Le narrataire n'est donc pas monolithique comme dans *Jacques le Fataliste*, mais mouvant : le roman *Ti Jean L'horizon* joue avec les codes de la narration, et fait siennes les subtilités de la narration :

Le narrataire n'est ni mon semblable, comme le voulait communément la poétique, ni cet autre inverse de moi que prônait Schuerewegen, il est un autre, ni plus ni moins que le narrateur, ni plus ni moins que le personnage ; à moi, à chaque lecture, de décider qui me ressemble – si c'est vraiment d'une ressemblance que dans mes lectures je suis en quête. Car je peux aussi bien regarder le texte fonctionner, le faire tourner dans la grande machine de ma lecture, sans rechercher désespérément l'espace d'un miroir qui me renvoie un reflet suffisamment fidèle<sup>208</sup>.

Le narrataire schwarz-bartien est donc invité à dévoiler, dans le texte, toute sa complexité. Le lecteur idéal est protéiforme, et, comme Ti-Jean, invité à traverser les lieux et les temps, à faire de chaque « fin » du roman un nouveau commencement. Le lecteur, qui tel Héraclite, ne se baigne jamais dans le même fleuve, est invité à retourner au roman dès l'instant où il le quitte, pour l'envisager de nouveau, avec d'autres yeux :

Durant toutes ces années, qui avaient eu pour lui la durée d'une vie, rêvant à Fond-Zombi, il avait toujours envisagé son retour comme une fin, comme le terme de l'histoire que lui avait annoncé Wadamba, au soir de sa mort, une histoire qui se nomme tristesse, obscurité, malheur et sang avait dit le vieillard sur un ton étrange, navré peut être, cependant que l'enfant posait sur lui des yeux brûlants d'impatience. Mais il voyait maintenant, nostr'homme, que cette fin ne serait qu'un commencement ; le commencement d'une chose qui l'attendait là, parmi ces groupes de cases éboulées, ces huttes, ces abris de fortune sous lesquels on se racontait à voix basse et l'on rêvait, déjà, on réinventait la vie, fiévreusement, à la lueur de torches simplement plantées dans la terre...<sup>209</sup>

L'épilogue de *Ti Jean L'horizon* est, comme celui de *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, mais aussi celui de *La mulâtresse Solitude*, un appel au recommencement. La dernière phrase du récit

---

<sup>206</sup> *Id.*, p. 213.

<sup>207</sup> *Id.*, p. 245.

<sup>208</sup> C. MONTALBETTI, « Narrataire et lecteur », *op. cit.*

<sup>209</sup> S. SCHWARZ-BART, *Ti Jean l'horizon*, *op. cit.*, p. 314.

de Solitude place le personnage de roman au centre des contes qui lui seront consacrés « à la lueur de torches simplement plantées dans la terre<sup>210</sup> » :

Une sorte de chant très doux et sur lequel s'achèvent toutes les histoires, ordinairement, tous les récits de veillée, tous les contes relatifs à la femme Solitude de Guadeloupe...<sup>211</sup>

On retrouve ici les points de suspension caractéristiques de la fin des récits schwarz-bartiens. Et si le roman semble terminé, le récit peut continuer son chemin, être raconté, réinventé. Le roman peut alors se lire comme un don au lecteur, laissé en suspens par la ponctuation. Ainsi, dans *La mulâtresse Solitude*, cette phrase est suivie d'un nouvel épilogue, qui donne à voir un « voyageur » contemporain du narrateur, appelé à retrouver le « lieu de l'holocauste », l'habitation Danglemont, pour voir devant lui se dresser les fantômes de l'Histoire, et leur redonner vie par la Mémoire. Solitude renaît ainsi à la fois dans les récits traditionnels mais aussi dans celui de l'écrivain (le narrateur) qui suit celui de l'historien, des notaires (le notaire Vigneaux<sup>212</sup>), dépositaires des quelques mots déposés au sujet du personnage de Solitude; puis les légendes et les contes de Guadeloupe ; et enfin dans la mémoire des voyageurs.

Ainsi, si le narrataire semble constamment mis en difficulté dans le texte schwarz-bartien, par des personnages aux discours équivoques, par des échanges parfois incompréhensibles, ou du moins des récits aux accents parfois énigmatiques, les épilogues quant à eux insistent sur la nécessité de l'ouverture, une invitation à la ré-appropriation du texte. Il nous semble alors voir dans l'œuvre schwarz-bartien un travail éloquent sur la collaboration littéraire, telle qu'elle se déploie et se présente hors de la question de la cosignature du texte. Comme le rappelle Eco, la question de l'œuvre ouverte rejoint celle de la manière dont le lecteur *fait* le texte, et non uniquement celle dont il le reçoit. Nous avons pu voir qu'il était intégré à la prose des Schwarz-Bart, invité à contribuer au texte. Il s'agira à présent de voir comment il est sollicité, notamment par le biais des intertextes qui se construisent au fil du texte. Nous nous attarderons ainsi sur ces échos et reprises que l'on peut retrouver d'un roman à l'autre, qui tissent entre tous les romans des Schwarz-Bart de puissants réseaux de sens, alimentés, nourris, par la présence d'un hypothétique lecteur vers qui se dirige, selon nous, l'ensemble de ces réseaux qui se tissent au fil des mots.

---

<sup>210</sup> *Id.*

<sup>211</sup> A. SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, 1996, *op. cit.* p. 152.

<sup>212</sup> *Id.* p. 148.

## Chapitre 9. Prose schwarz-bartienne et oralité structurale

L'écriture schwarz-bartienne repose donc sur une question capitale : quel est le rôle joué par la littérature dans la transmission ? En d'autres termes, la littérature peut-elle réellement faire le lien entre une multitude d'individus, ou n'est-elle qu'un prétexte à magnifier l'*ego*, le *je*, en la figure de l'auteur ou du lecteur ?

Cette question naît sans doute d'une inadéquation entre l'expérience littéraire douloureuse des Schwarz-Bart-auteurs et celle, nourricière, des Schwarz-Bart-lecteurs. Elle s'imprime, en creux, dans leur prose romanesque. L'écriture vise à dire, et plus encore à dire juste. Au fond, il s'agit moins d'inventer, roman après roman, de nouveaux récits, de nouveaux personnages, que d'élaborer une écriture qui soit comprise par le lecteur, de parvenir à exprimer une douleur, en l'occurrence, celle générée par le traumatisme historique de l'expérience concentrationnaire. Cette douleur, l'inquiétude qu'elle génère, et les questions qu'elle soulève, doivent être écrites, afin qu'un potentiel lecteur s'en saisisse. L'écriture alerte, mais encore faut-il que le lecteur puisse déceler l'urgence du message.

Borges rappelait que « chaque génération réécrit, dans la langue de son temps, ce qui a été écrit<sup>213</sup> » : les Schwarz-Bart, à leur tour, écrivent et réécrivent, sans relâche. Plus encore, ils se réécrivent, en tissant, autour des thèmes qui les habitent, de nouvelles trames, de nouveaux ponts entre eux et leurs lecteurs. Dans l'écriture schwarz-bartienne se déploie donc une réflexion sur la répétition : dire le même, *autrement*. L'écriture n'est pas cyclique, et chaque répétition apporte, de fait, de la profondeur au message.

Pour ce faire, ils s'abreuvent eux-mêmes d'une myriade d'auteurs, dont ils s'inspirent. Si la bibliothèque schwarz-bartienne n'a pas encore révélé tous ses secrets, elle montre cependant que l'écriture se déploie avec et à partir des auteurs qui ont précédé Simone et André Schwarz-Bart. Ils ne sont ainsi qu'un maillon dans la chaîne de la littérature, et rejoignent, de nouveau, les propos de Borges :

il est bon que chaque texte soit un Protée capable de prendre plusieurs formes, la lecture pouvant être un acte créateur autant que l'écriture. Comme l'a dit Emerson, un livre est une chose parmi les autres, une chose morte jusqu'à ce que quelqu'un l'ouvre. Alors peut advenir le fait esthétique, c'est à dire le fait que ce qui est mort ressuscite - et ressuscite sous une forme qui n'est pas nécessairement celle qu'il a eue au moment où

---

<sup>213</sup> J. L. BORGES, O. FERRARI et R. PONS, *Borges en dialogue*, Paris, Presses Pocket, 1995, p. 15.



le sujet s'est présenté à l'auteur, une forme distincte, ces merveilleuses variations dont vous parliez tout à l'heure<sup>214</sup>.

La prose schwarz-bartienne joue, elle aussi, de ces variations : elle puise dans des sources extérieures, se crée puis se régénère, de textes en textes. Nous verrons ainsi qu'elle interroge les notions d'intertextualité, d'intratextualité, comme celle d'exogénèse et d'endogénèse, sur lesquelles nous nous proposons de revenir. L'écriture se fonde alors sur une démarche proche qui rappelle celle de l'oralité : les textes de Simone et André Schwarz-Bart sont irrigués par une poétique du rappel, qui a pour vocation d'interpeller le lecteur, et de l'inviter à créer, à son tour, un lien. Ni le texte ni l'œuvre ne sont des unités closes sur elles-mêmes. Il importe donc de lire au-delà d'une figure d'auteur figée, et c'est sans doute l'appel formulé au lecteur par la cosignature et la collaboration littéraire.

### 9.1. Le jeu des variations dans l'œuvre schwarz-bartienne

#### ***Œuvre et filiation : Hommage à la femme noire, clef de voûte de l'œuvre schwarz-bartienne***<sup>215</sup>

Le texte schwarz-bartien s'inscrit dans une filiation dont il se réclame, d'œuvre en œuvre. Mariotte, nous l'avons vu, est lectrice mais aussi écrivaine ; Haïm, le personnage de *L'étoile du matin*, est, lui aussi tant un double de Mariotte qu'un double de l'auteur :

Comme David, Haïm assembla les ouvrages de sa bibliothèque sur la Shoah, les étoiles, l'histoire de la terre, l'histoire des hommes depuis l'Afrique, l'histoire de toutes les violences commises depuis le début des Temps, l'histoire juive, l'histoire sur l'histoire des juifs, les poètes et écrivains qu'il aimait et puis il s'en alla<sup>216</sup>.

La bibliothèque est constitutive de l'écriture d'Haïm, une écriture qui se cherche, qui se questionne, sur le sens de l'Histoire, et sur ce qui est nécessaire pour que se fasse la transmission, des survivants de la Shoah à ceux qui ne l'ont pas connue. Tous les documents sont mobilisés, des traités d'astronomie aux livres d'Histoire, des romans aux recueils de poésie.

---

<sup>214</sup> *Id.*, p. 146.

<sup>215</sup> Cette partie est l'adaptation d'une communication aux journées d'étude « Les Univers des Schwarz-Bart, Sources et traces dans les textes et les avant-textes, 30 septembre-1er octobre 2021 », F. MARGRAS, « Poétique du reflet : *Hommage à la femme noire*, grille de lecture de la collaboration schwarz-bartienne ? », à paraître en ligne en octobre 2022.

<sup>216</sup> A. SCHWARZ-BART, *L'étoile du matin*, *op. cit.*, p. 201.

De la même manière, nous l'avons vu, l'écriture schwarz-bartienne est nourrie de lectures diverses : elle est, à elle seule, une gigantesque encyclopédie, qui navigue entre toutes les disciplines (histoire, ethnologie, poésie, littérature).

À ce panorama s'ajoutent les apports et les connaissances nés d'échanges oraux, de partages. Ainsi, on note dans l'œuvre de Simone et André Schwarz-Bart nombre de mentions de contes, de légendes, de chants, qui appartiennent à une tradition orale. L'écrivaine raconte :

L'Afrique en nous s'est perpétuée par des voies mystérieuses, qui font que certaines de ses traditions se sont maintenues dans la diaspora jusqu'à nos jours, de sorte que des spécialistes viennent chercher par nous l'écho de coutumes aujourd'hui presque disparues en Afrique [...] Une petite anecdote locale : ici, à la Guadeloupe, dans les hauteurs de la commune de Capesterre Belle Eau, à deux pas de mon village, il y a une sorte de hameau habité par des guadeloupéens tout à fait ordinaires, mais qui ont toutefois une particularité. Tous les ans, à la Toussaint, les femmes du hameau pratiquent une cérémonie venue droit d'Afrique avec des paroles, des chants, des danses et un rythme de tambour tout à fait inconnu au reste de la Guadeloupe. Il y a quelques années ces femmes ont fait une sorte de retour en Afrique. Elles y ont retrouvé leur peuple d'origine, quelque part au Bénin, où elles ont pu voir et entendre, à l'identique, les chants et les danses pratiqués ici le jour de la Toussaint<sup>217</sup>.

La puissance de la transmission orale, dans toute sa diversité, est ici soulignée. Les chants, les danses et les rythmes survivent au temps, et ce malgré le déplacement forcé et le traumatisme de l'esclavage. L'oral est porteur d'une mémoire presque aussi puissante que celle de l'écrit, que Simone et André Schwarz-Bart travaillent à intégrer dans leurs romans<sup>218</sup>. Il y a donc insertion d'une altérité, au sein de la prose schwarz-bartienne : le texte se nourrit d'apports extérieurs et les synthétise pour alimenter la fiction. Ces apports sont d'ordre thématique, mais aussi structurel.

Détentrices de mémoire, passeuses d'histoire, les femmes sont celles qui, notamment dans la Caraïbe, prennent le relais des griots africains : *Hommage à la femme noire* rejoint ce travail de transmission mémorielle, en convoquant le monde de l'oralité. Est mis à l'honneur le monde de ceux qui n'utilisent pas l'écrit et menacent de sombrer dans l'oubli : l'ouvrage reprend les codes des contes, des mythes, tissant, à partir d'une tradition orale, des portraits de femmes. Nous l'avons vu, ces portraits sont complétés par des encarts dans lesquels sont, souvent, transcrits des chansons traditionnelles, des légendes, des mythes fondateurs avec le ton et la

---

<sup>217</sup> S. SCHWARZ-BART et G. ABRVANEL, « Hommage à la francophonie guadeloupéenne: Entretien avec Simone Schwarz-Bart », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 21, n° 2, 2006, p. 71-75.

<sup>218</sup> Voir notamment à ce sujet F. J. S. TORRES, *Tanbou lwen tini bon son: l'oral comme reconstitution historique dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart*, New-York, États-Unis d'Amérique, City University of New York, 1998.

manière des griots, et parfois le style des grandes épopées. On retrouve ainsi, çà et là, des chansons, des proverbes, issus de la sagesse populaire orale, mais aussi des devinettes (par exemple, dans les tomes qui leurs sont consacrées, des paroles propres à la culture créole guadeloupéenne et martiniquaise), dans un condensé culturel destiné à lutter contre l'oubli. Cependant, les auteurs ne se contentent pas de reproduire ce monde pétri d'oralité : ils le font aussi exister, en forgeant leurs textes à son image.

### *Intertexte et variations : le texte comme jeu de piste*

Deux dynamiques complémentaires parcourent l'œuvre des Schwarz-Bart : l'une joue sur l'absorption de textes exogènes ; la seconde met en lumière des variations d'un roman signé « Schwarz-Bart » à l'autre. Nous nous sommes d'abord arrêtés sur la première, qui met en valeur des textes qui n'ont pas été originellement signés par Simone et André Schwarz-Bart. « Exogénétique », pour reprendre les termes propres à la critique génétique, elle puise dans des sources extérieures, s'en nourrit. Les traces de ces sources peuvent être tout à fait invisibles aux yeux du lecteur, et n'apparaître qu'au cœur des manuscrits, brouillons qui constituent l'avant-texte de l'œuvre. Elles peuvent cependant aussi être assumées, et se présenter comme autant de « clins d'yeux » : elles constituent alors ce que l'on nomme l'intertexte, c'est-à-dire la source extérieure rendue volontairement visible pour le lecteur<sup>219</sup>. De Biaisi fait ainsi l'hypothèse que si le lecteur perçoit l'intertexte, c'est que l'écrivain en a décidé ainsi : « Cela fait partie des charmes de ce « jeu de piste » ou de ce « jeu de rôle » que tout écrivain digne de ce nom ménage à son lecteur et tout spécialement à ce super-lecteur professionnel, ce lecteur en chef, qu'est en principe le critique<sup>220</sup> ». Il ajoute que

l'ambition de l'intertextualité est plus vaste et plus radicale : elle prétend redéfinir les conditions de la lisibilité même des textes et convertir notre regard sur les œuvres littéraires, en nous engageant à les concevoir non comme des entités isolées, closes sur elles-mêmes ou sur un petit domaine de références, mais comme les éléments d'un système relationnel de dépendances mutuelles généralisées<sup>221</sup>.

---

<sup>219</sup> Nous passons ici sur l'historique d'une notion fondamentalement « instable », minutieusement étudiée par Tiphaine Samoyault. De cette approche, nous retiendrons la proposition de « limiter l'intertextualité à l'approche de faits textuels précis et repérables », qui joue avec l'histoire et la tradition littéraire. Voir T. SAMOYAULT, *L'intertextualité: mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2004.

<sup>220</sup> P.-M. de BIASI, « De l'intertextualité à l'exogénèse », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, n° 51, Sigales, 15 décembre 2020, p. 11-28.

<sup>221</sup> *Id.*

L'intertextualité est donc une donnée essentielle pour l'interprétation du phénomène littéraire. Une des formes explicites de l'intertextualité est en effet la présence effective et littérale d'un texte dans un autre. En somme,

voilà l'hypothèse intertextuelle : la littérature est à comprendre comme un réseau d'interactions réciproques, comme un être-là global et entreprenant du déjà-écrit, une sorte de bibliothèque interactive où chaque nouveau texte publié a pour vocation d'agir sur les autres, d'en transformer le sens et la portée, tout en se trouvant lui-même soumis en retour à l'emprise et aux modifications de point de vue que ces autres textes ne manquent pas d'exercer sur sa forme et sa signification, depuis le *terminus a quo* historique de sa conception et de sa publication jusqu'au *terminus ad quem* de son destin dans l'histoire des lectures<sup>222</sup>.

Ainsi, se dévoilent, dans l'œuvre schwarz-bartienne, les textes d'autres écrivains, les travaux d'auteurs contemporains, ou de ceux qui peuplent leurs bibliothèques respectives : il s'agit à la fois de mettre en lumière ces créateurs et de susciter l'adhésion du lecteur, en lui rappelant que l'œuvre qu'il fréquente est le produit d'une longue évolution littéraire, qui dépasse largement les limites du texte même.

Un point, néanmoins, attire notre attention : comment définir et nommer, mais surtout, comment classer les phénomènes de répétitions que l'on peut retrouver dans les œuvres du couple Schwarz-Bart ? En d'autres termes, comment appréhender les passages des romans signés Simone Schwarz-Bart, visiblement empruntés aux romans signés André Schwarz-Bart, et vice-versa ? Plus encore, comment considérer, dans les romans cosignés, les marques des romans qui ne portent qu'un seul des deux noms ? Comment nommer le phénomène de répétition qui est visible et assumé dans l'œuvre schwarz-bartienne ? On note des références directes d'une œuvre à l'autre : il y a donc une forme d'intertextualité. Néanmoins, peut-on toujours parler d'intertexte lorsque les œuvres sont attribuées au même auteur, mais qu'il cesse de publier sous son seul nom ? Ou, inversement, lorsque l'auteur écrit d'abord en collaboration avant d'écrire seul ? La question est ici d'autant plus complexe que l'écriture des Schwarz-Bart semble s'inscrire dans une dynamique qui ne distingue pas l'un et l'autre auteur, même lorsqu'ils ne signent que d'un nom. Le dialogue, les échanges, irriguent l'œuvre, qu'elle soit cosignée ou non. Peut-on alors parler d'intertextualité en abordant l'étude d'un roman à l'autre de l'œuvre schwarz-bartienne ? La frontière ici entre « intertextualité » et « intratextualité » (entendue ici dans son sens strict des relations de réécriture entre plusieurs textes d'un même

---

<sup>222</sup> *Id.*

auteur, autrement aussi désigné sous le terme d' « intertextualité restreinte ») est rendue floue par le jeu des signatures de l'œuvre.

Nous avons, plus haut dans notre travail, questionné les brouillons et manuscrits que nous avons à notre disposition, en convoquant les termes d' « endogénèse » et d' « exogénèse<sup>223</sup> » pour étudier les avant-textes d'*Adieu Bogota* : en effet, le travail de Simone Schwarz-Bart sur le roman pouvait à la fois être considéré comme incluant à un texte donné les documents de travail d'André Schwarz-Bart (dans une perspective exogénétique – l'écriture se produit à partir de « sources importées<sup>224</sup> ») et comme s'écrivant avec lui, à partir de lui (dans une perspective endogénétique – « l'écriture s'engendre à partir de ses propres moyens<sup>225</sup> »).

L'écriture en mouvement telle qu'elle s'observe dans les documents de genèse se prête souvent assez mal à chacune de ces binarités, mais elle fait apparaître deux postures antithétiques qui rassemblent et se partagent la plupart de ces oppositions en leur empruntant plusieurs caractéristiques : d'un côté une écriture qui engendre à partir de ses propres moyens, de l'autre une écriture qui produit à partir de ses propres ressources importées<sup>226</sup>.

Il s'agit, à présent, de déplacer la perspective au-delà des manuscrits, vers la réception et du point de vue du lecteur : comment comprendre les phénomènes de variation à l'œuvre d'un roman à l'autre ?

Tout comme les traditions orales s'adaptent à leur auditoire et aux conditions dans lesquelles elles sont énoncées, les écrits des Schwarz-Bart proposent des variations sur des sujets dont le sens profond, éclairé par le contexte de la page (encarts, dessins, schémas...), est sans cesse réinterrogé. La femme Solitude de Guadeloupe parcourt les écrits des Schwarz-Bart<sup>227</sup> : un chapitre du tome 3 d'*Hommage* lui est consacré. Sa vie fictive, déjà inventée par André Schwarz-Bart en 1972 à partir de bribes d'Histoire, est ici condensée, réécrite en un récit de quelques pages. À travers ce portrait, le lecteur est invité à relire le roman qui porte son nom, à redécouvrir l'histoire de celle qu'on ne présente plus et qui occupe désormais, à l'aube des années 1990, une place centrale dans l'Histoire de la Guadeloupe. On note des variations

---

<sup>223</sup> Ces termes ont fait l'objet d'un récent travail de réflexion dans la revue *Genesis*. Voir P.-M. de BIASI et C. GAHUNGU, « La dynamique de l'exogénèse », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, n° 51, Sigales, 15 décembre 2020, p. 7-10.

<sup>224</sup> P.-M. de BIASI, « De l'intertextualité à l'exogénèse », 15 décembre 2020, *op. cit.*.

<sup>225</sup> *Id.*.

<sup>226</sup> *Id.*

<sup>227</sup> *Un plat de porc aux bananes vertes* (Seuil, 1967), *La mulâtresse Solitude* (Seuil, 1972), *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (Seuil, 1972), *L'étoile du matin* (Seuil, 2009), *L'ancêtre en Solitude* (Seuil, 2012).

significatives concernant le personnage, qui intègre la tradition orale et dépasse l'enveloppe humaine dont il avait été doté par la fiction.

Et, renversant la tête en arrière, laissant aller les globes somptueux de ses yeux – faits tout bonnement par le Seigneur, dit une légende, pour refléter les astres – elle éclata en un curieux rire de gorge, un roucoulement léger, entraînant, à peine voilé de mélancolie ; **une sorte de chant très doux et sur lequel s'achèvent toutes les histoires, ordinairement, tous les récits de veillée, tous les contes relatifs à la femme Solitude de Guadeloupe...**<sup>228</sup>

Quant à Solitude, elle ne s'est pas seulement répandue dans les squares et les avenues de la Guadeloupe ; elle est devenue poème, chanson, bibliothèque, salle de musée. Elle s'est même transformée, ces derniers temps, en un très bel air de groka : ce tambour de campagne, cet instrument populaire venu tout droit d'Afrique et qu'elle entendait battre, déjà, sous les doigts de ses compagnons, nègres marrons de la Guadeloupe<sup>229</sup>.

Plus de dix ans séparent ces deux passages : dans le premier, un glissement s'opère, du rire-chant de Solitude à celui du conteur. La femme se transforme, elle entre dans le monde de l'oralité, et donc de la transmission. Solitude est présentée comme cette figure qui habite d'abord les récits des « veillées », héroïne légendaire dont le souvenir se transmet par l'oralité ; mais elle est aussi, de fait, le personnage éponyme du roman, et ne doit son existence qu'à ce roman. Dans le second passage, on observe une concrétisation et une actualisation de la mémoire dans les bâtiments, les lieux. Elle quitte, en somme, le carcan du livre, et sans doute celui de son créateur, pour habiter l'espace, raviver la mémoire. Le souvenir de l'héroïne du roman écrit par André Schwarz-Bart reste pérenne. La réécriture fait donc vivre, et revivre le personnage, le renvoyant toujours à ce qu'il est, et à ce qui motive son invention, un marqueur de mémoire. Réécrire Solitude, d'un passage à l'autre, est donc, pour les Schwarz-Bart, une façon à la fois de répéter, d'actualiser mais aussi de solliciter la mémoire, dans un clin d'œil intertextuel au lecteur. Là est l'éternel recommencement, et, par-là, l'inachèvement. Solitude est dite issue du monde oral ; elle se déploie dans le roman ; puis, par l'encyclopédie, elle est de nouveau ancrée dans la mémoire, mais cette fois, écrite.

*Pluie et vent sur Télumée Miracle*<sup>230</sup> s'invite aussi au cœur d'*Hommage*, dans un jeu de reflets qui donne de la profondeur au texte. On retrouve en effet des passages du roman de Simone Schwarz-Bart dans les extraits intitulés « Paroles d'une femme ordinaire » qui

---

<sup>228</sup> A. SCHWARZ-BART, *La Mulâtresse Solitude*, 1972, rééd. 2011, p. 152 (c'est nous qui soulignons).

<sup>229</sup> S. SCHWARZ-BART, « Solitude », *Hommage à la femme noire*, tome 3, 1987, p. 140 (c'est nous qui soulignons).

<sup>230</sup> S. SCHWARZ-BART, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Seuil, 1972.

agrémentent chaque portrait. Ceux-ci sont parfois, comme dans le tome 3, des passages de « *slaves narratives* », récits autobiographiques produits par des esclaves<sup>231</sup>, et visent par le récit subjectif à rendre le portrait historique des héroïnes noires, plus humain, plus vivant. Cependant, dans le dernier tome (6), consacré aux femmes de la Caraïbe et notamment des Antilles françaises, ce sont des passages de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* que l'on retrouve dans ces « Paroles d'une femme ordinaire » : le lecteur peut ainsi avoir la sensation que l'actrice Jenny Alpha se glisse dans la peau de la jeune Télumée, écoutant religieusement avec le jeune Elie les contes et les conseils de sa grand-mère Reine-Sans-Nom ; et que la femme politique Lucette Michaux Chevry affronte l'enfer des cannes aux côtés d'Olympe et d'Ambroise : sa détermination n'est pas seulement palpable dans sa biographie, elle est aussi mise en lumière par un subtil jeu d'écho entre le réel et la fiction tirée du roman de Simone Schwarz-Bart.

À plus petite échelle, et comme le remarque Alhassane Daouda Cissé dans son étude stylistique des romans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* et *Ti Jean L'horizon*<sup>232</sup>, la prose romanesque fait apparaître des phrases, des expressions, des passages similaires d'une œuvre à l'autre, qui construisent un rythme suggéré par une structure répétitive proche de la litanie. Plus encore, un véritable réseau de sens se dessine, un dialogue entre *Hommage* et l'ensemble de l'œuvre schwarz-bartienne. Par exemple, on retrouve, disséminé dans l'œuvre schwarz-bartienne, le groupe nominal « les petites lettres ».

Une école venait de s'ouvrir au village, un maître venait deux fois la semaine pour enseigner **les petites lettres** [...] Un soir, comme elles étudiaient les petites lettres, Méranée demanda à sa sœur de mettre la lampe à pétrole au milieu de la table, lui reprochant d'accaparer toute la lumière<sup>233</sup>.

[...] Elle comprit soudain que la force des Blancs se tenait tout entière dans leur capacité de **lire les petites lettres**, qui demeuraient fermées aux siens. [...] Il lui semblait avoir dérobé une petite part du savoir détenu par les Blancs, mais elle ne le formulait pas exactement en ces termes. Plus tard, dans une de ses conférences, elle évoquera plaisamment le mythe de Prométhée [...]<sup>234</sup>.

---

<sup>231</sup> Voir notamment A. STAMPFLI, « Hommage à la femme noire de Simone et André Schwarz-Bart », *op. cit.*

<sup>232</sup> A. DAOUDA CISSE, « Analyse stylistique de la prose romanesque de Simone Schwarz-Bart dans *Pluie et vent sur Télumée miracle*, *Ti Jean l'horizon* », Thèse de doctorat, Sous la direction de M. Gerald Antoine, Sorbonne Nouvelle Paris III, UER de littérature et de langues françaises, 1985. Consulté à la Bibliothèque Universitaire de la Sorbonne.

<sup>233</sup> S. SCHWARZ-BART, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, *op. cit.* rééd. 1995, p. 24-25.

<sup>234</sup> S. SCHWARZ-BART, « Mary McLeod Bethune », *Hommage à la femme noire*, tome 5, *op. cit.*, p. 29-30.

Ouvre bien ta petite cervelle, demoiselle, et retiens ceci : la seule magie à perdurer est celle des blancs, l'alphabet, **les petites lettres**... c'est ça la vraie magie... Va, vole-la-leur<sup>235</sup>.

De *Pluie et vent sur Télumée Miracle* à *L'Ancêtre en solitude*, en passant par *Hommage*, « les petites lettres », qui désignent la maîtrise de la langue et de l'écriture de la culture dominante, sont présentées comme la clé d'accès au savoir. Elles permettent une reprise, explicite dans *Hommage*, de l'évocation du mythe de Prométhée : la lecture, comme l'écriture, sont les sources du pouvoir et de la connaissance de l'opresseur, et il s'agit de les lui dérober. On note cependant le renversement du mythe qu'opère *Pluie et vent sur Télumée Miracle* : la flamme dérobée, lorsqu'elle est disputée et qu'on refuse de la partager, embrase la case et tue l'une des petites filles.

Ainsi, les reprises exactes de thèmes ou de syntagmes ont deux fonctions dans l'œuvre schwarz-bartienne : leur répétition rappelle l'usage mnémotechnique de certains syntagmes dans la transmission orale, mais permet aussi de tisser un réseau de sens entre les romans et l'encyclopédie. Délaissant le « roman encyclopédique<sup>236</sup> », Simone et André Schwarz-Bart élaborent, en rédigeant *Hommage à la femme noire*, une encyclopédie romanesque, qui se construit sur un système élaboré de renvois et de répétitions assumé. Simone Schwarz-Bart, au cours d'un de nos entretiens<sup>237</sup>, remarque qu'André Schwarz-Bart, dans une note de ses archives, souligne à quel point il était important pour lui de réutiliser des passages : les mettre dans un autre contexte, c'est leur offrir une nouvelle vie. Se développe une « poétique du reflet » qui se déploie dans toute l'œuvre schwarz-bartienne. L'ouvrage apparaît alors comme un véritable maillon de l'œuvre : *Pluie et vent sur Télumée Miracle* comme *La mulâtresse Solitude* se glissent notamment entre les pages, dans une série de récritures qui donnent de la profondeur tant à *Hommage*, hybride inclassable, qu'aux romans de 1972, et ouvre, dans une certaine mesure, la voie aux romans posthumes, cosignés Simone et André Schwarz-Bart.

---

<sup>235</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *L'ancêtre en Solitude*, Seuil, 2015, p. 156.

<sup>236</sup> « Dans un numéro exceptionnel, puisque paru dans une revue antillaise dont les collaborateurs étaient tous antillais (1979), Roger Toumson fut le premier à qualifier *Pluie et vent* de roman encyclopédique. Ce qu'il appelle en effet un "roman total", qui touche à la sphère historique, sociologique, politique et même religieuse de la société guadeloupéenne, vaut aussi pour tous les autres romans schwarz-bartiens (la pièce exceptée). », K. GYSSELS, « Le marranisme absolu dans l'œuvre d'André et de Simone Schwarz-Bart », *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*, Vol. 79, No. 1 [2012].

<sup>237</sup> S. SCHWARZ-BART, « 'Nous faisons comme le font les griots...' », histoire éditoriale d'*Hommage à la femme noire* », entretien avec F. MARGRAS (en annexe de ce travail), 7.09.2021.



### *Absorber l'autre : une collaboration qui dépasse l'auteur, à destination du lecteur*

Le texte s'inscrit dans un mouvement. Il est appelé à évoluer, à se transformer : comme le rappelle Jean Ricardou, l'écrivain produisant un texte par rapport aux œuvres qu'il a signées travaille dans une « intertextualité restreinte ». Il utilise la matière qu'il a lui-même produite, tout en étant autre, et en en faisant autre chose.

Selon [Ricardou], le scripteur, qui correspond à l'une des formes de l'auteur modèle ou de la posture énonciative, est transformé par le texte écrit. Les transformations du scripteur auront des conséquences sur les textes suivants, et les textes suivants sur le scripteur. Or, c'est aussi par rapport aux textes marqués du même nom, et cela de façon spécifique, que les textes s'écrivent. Claude Simon ne sera donc pas considéré comme un auteur, mais comme un écrivain produisant des textes par rapport aux textes qu'il a signés, c'est-à-dire comme un scripteur pris dans des problèmes d'intertextualité restreinte. [...] L'intertextualité restreinte est une chaîne de transformations. En négligeant, pour simplifier, le caractère incessant du procès, on peut écrire : produit du scripteur A, le texte A le change en scripteur B, producteur d'un texte B, et ainsi de suite<sup>238</sup>.

Il s'agit donc d'interroger les phénomènes de variations littéraires, qui ne sont pas seulement des redites du *même*, mais de nouvelles créations qui approfondissent, réinterrogent, réintègrent une réflexion sur le fait littéraire, de la création à la publication. Dans un ouvrage passionnant consacré à ce phénomène de variation, Jean-Michel Adam revient, dans le sillage de Jeanneret (qui étudie les variations de l'imprimé au XVI<sup>ème</sup> siècle) et de Cerquiglini (qui soutient la « variance intrinsèque » de l'écriture médiévale), longuement sur l'inscription de la réécriture dans l'histoire littéraire moderne :

[...] l'œuvre ne coïncide pas avec un texte mais plusieurs, elle tient à ses variantes autant qu'à ses constantes, elle se donne à saisir comme un objet meuble, dont l'histoire fait partie intégrante. [...] Une œuvre ne se réduit pas à l'une de ses manifestations ; elle réside aussi dans la somme – et la différence – de ses divers états ; la production signifie autant que le produit fini<sup>239</sup>.

Il importe alors, comme le fait Adam, de distinguer la « variante », qui relève du brouillon, de la « variation », qui se donne à voir dans les différentes publications effectives de l'auteur,

---

<sup>238</sup> J. RICARDOU, « Penser la littérature aujourd'hui » et *Claude Simon. Analyse, théorie*, colloque organisé à Cerisy, cité par K. MARTEL, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, vol. 33, n° 1, Département des arts et lettres-Université du Québec à Chicoutimi, 2005, p. 93-102.

<sup>239</sup> M. JEANNERET, « Chantiers de la Renaissance. Les variations de l'imprimé au XVI<sup>e</sup> siècle », *Genesis* 6, CNRS, 1994, p. 27, cité par J.-M. ADAM, *Souvent textes varient: génétique, intertextualité, édition et traduction*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 42-43.

et que mettent aussi en valeur les analyses d'Herschberg Pierrot<sup>240</sup>. Il est ainsi possible d'étudier les textes en prenant en compte le fait qu'ils s'inscrivent dans une réactualisation permanente, même après leur publication. Ainsi d'un souvenir d'enfance d'Albert Camus, qui, comme l'analyse Jean-Michel Adam, revient successivement dans *L'Étranger*, *Réflexions sur la guillotine* et *Le Premier Homme*. D'un texte à l'autre l'anecdote pousse le roman vers l'autobiographie fictionnelle, et le lecteur est invité à prendre la mesure de la part d'autobiographie qui s'inscrit, en creux, dans l'essai : les variations intratextuelles s'éclairent alors mutuellement. Le chercheur propose alors une réflexion sur la variation qui « ébranle et déplace non seulement le concept de *texte*, mais aussi celui d'*auteur* », qui pense le texte comme « ouvert par les prises en compte de la diachronie de sa genèse, de ses reprises et variations à l'intérieur de l'œuvre d'un écrivain (intratextualité) » et souligne l'importance « de son histoire éditoriale toujours en train de s'écrire et de l'infini renouvellement de ses traductions<sup>241</sup> ». Sans se cantonner à la genèse du texte, il observe aussi la manière dont le texte publié peut-être remanié, retravaillé, dans une évolution constante qui suit aussi les méandres de la vie de l'auteur. Ainsi du *Dernier des Justes* sans cesse retravaillé et interrogé par André Schwarz-Bart : le travail sur le scénario, collaboratif, marqué par le dialogue et les échanges, l'amène à penser une nouvelle œuvre qui réactualiserait le roman de 1959, et dont on retrouve l'ébauche dans les différentes versions de « Kaddish », mais sans doute aussi dans *L'étoile du matin*, dictée par André Schwarz-Bart à Jacques Schwarz-Bart et Simone Schwarz-Bart avant sa mort. Plus encore, il est possible d'observer ce jeu de variations dans les textes et tout particulièrement les romans qui suivent la première collaboration des Schwarz-Bart, d'*Un plat de porc aux bananes vertes* à *Adieu Bogota*. Il s'agit de mettre en lumière la mouvance intrinsèque du texte, qui renforce l'unité des œuvres pensées et sans doute écrites en collaboration, tout en estompant une frontière supposée entre André et Simone Schwarz-Bart : il devient alors difficile d'affirmer que le texte schwarz-bartien posthume est une réécriture des textes de l'un ou l'autre auteur, de décider que telle signature est le signe de l'un plutôt que de l'autre. Ce qui se joue, qui oscille entre intertextualité et intratextualité, c'est, une nouvelle fois, une poétique de la mémoire et de l'hommage. Chaque reprise est un rappel des œuvres qui précèdent, un appel au lecteur mais aussi à ce qui s'est construit au moment de la collaboration littéraire ; et chaque variation propose une nouvelle réflexion sur ce qui a déjà été avancé, proposé ; un

---

<sup>240</sup> A. HERSCHBERG PIERROT, « Style de genèse et style d'auteur », *Romantisme*, n° 148, n° 2, Armand Colin, 26 juin 2010, p. 103-113.

<sup>241</sup> J.-M. ADAM, *Souvent textes varient*, op. cit. p. 535.

approfondissement fructueux. Mémoire de l'Autre, mémoire de l'œuvre commune et des dialogues qui l'ont constituée.

C'est sur ce jeu de variations, qui travaille l'œuvre schwarz-bartienne, que nous nous proposons à présent de nous arrêter. Les romans sont parcourus de similitudes, et il s'agira de suivre, dans le texte, les réseaux, les connexions, les mécanismes qui se répètent, pour affiner notre analyse de la collaboration littéraire. Cette dernière, en construisant une poétique du reflet au cœur même du texte, nous permet de proposer une nouvelle perspective du travail littéraire de Simone et André Schwarz-Bart.

## 9.2. Échos et répétitions dans l'œuvre schwarz-bartienne

### *Similitudes d'œuvres en œuvres : occurrences*

L'œuvre des Schwarz-Bart se construit sur un riche système d'échos que relève notamment Alhassane Daouda Cisse dans son analyse croisée des deux romans signés Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée Miracle* et *Ti Jean L'horizon* :

Au niveau de l'énoncé, la construction de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* recourt à des jeux complexes, à des effets de réflexion qui autorisent son analyse comme une structure répétitive. Il s'agit d'une véritable composition répétant les mêmes motifs de façon à faire surgir leur plein sens, les éclairant les uns par les autres. Personnages, actions, récits, se reflètent dans des doubles parfois eux-mêmes multipliés<sup>242</sup>.

Il note ainsi une dynamique romanesque, tant dans la construction des romans que dans l'approche stylistique, marquée par la répétition, dans un mouvement qu'il assimile à une « litanie », définie comme « répétition indéfinie d'une même structure, syntaxique et partiellement lexicale, quelques-uns des mots se modifiant à chaque reprise, de manière à marquer une progression par glissement et décalage<sup>243</sup> ». Ainsi, comme il le relève, et pour ne citer qu'eux, dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, le « nègre de la Dominique » semble un reflet du « nègre de la Désirade » ; Jérémie et Elie présentent des ressemblances frappantes, personnages masculins, jeunes, travailleurs et sérieux, destinés à une vie de couple et de famille solide et leurs rencontres respectives avec Toussine et Télumée<sup>244</sup>, à plus d'une génération d'intervalle, se répondent ; de même, Sonore, recueillie par Télumée à la fin du roman, est à l'image de Télumée enfant, orpheline abandonnée dans les jupes d'une mère de substitution. Plus encore, on retrouve dans le roman des parallélismes entre différentes actions ou résultats d'action : le corps brûlé de Maranée est aussi celui d'Ambroise ; le bonheur de Toussine est aussi celui de Télumée<sup>245</sup>.

Plus encore, ce sont les schémas phrastiques qui se répètent. On retrouve ainsi, dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, l'image des « deux bâtardes en guise de boucles d'oreille » aux pages

---

<sup>242</sup> A. D. CISSE, *Analyse stylistique de la prose romanesque de Simone Schwarz-Bart « Pluie et vent Télumée miracle » « Ti Jean l'horizon », op. cit.*

<sup>243</sup> *Id.*

<sup>244</sup> S. SCHWARZ-BART, *Pluie et vent sur Télumée miracle, op. cit.* p. 14 et p. 69.

<sup>245</sup> A. D. CISSE, *Analyse stylistique de la prose romanesque de Simone Schwarz-Bart « Pluie et vent Télumée miracle » « Ti Jean l'horizon », op. cit.* p. 144.

32 et 46, et dans *Ti Jean L'horizon*, celle des « créatures de sable et de vent » aux pages 11, 13 et 22, pour ne reprendre que deux exemples du relevé complet proposé par Cissé dans son travail de thèse. Ainsi il conclut :

On peut dire que la répétition de motifs, ainsi que des personnages et des tournures types, est un des traits stylistiques de Simone Schwarz-Bart. C'est un mot, une expression, une phrase voire une situation qui fait leitmotiv<sup>246</sup>.

La répétition, marque stylistique avérée de Simone Schwarz-Bart, crée alors un effet de rythme, mais aussi une profondeur de sens : les répétitions sont parfois légèrement et subtilement infléchies, ainsi, dans *Ti Jean L'horizon* des quatre occurrences suivantes : « Alors on parlait de ces nègres défunts et on disait ce qu'avait été leur destinée... ici-bas, sur cette même terre, les combats désespérés dans l'ombre, *et la course et la chute finale, le foudroiement*<sup>247</sup> », « Après l'abolition de l'esclavage, ils avaient tenté de parler à ceux de la vallée, les gens d'En-bas, comme ils les appelaient, pour leur dire *la course des héros dans l'ombre et la chute finale et le foudroiement*<sup>248</sup> », « Le regard du garçon se posait sur le mousquet étalé par terre et ses prunelles agrandies semblaient voir, au-delà de la vieille relique, *la course du héros dans l'ombre et sa chute finale, son foudroiement*<sup>249</sup> », « Jusqu'à présent, il avait seulement rêvé d'une histoire de nègres, de révolté et de sang, une histoire qui serait sortie de la bouche de son grand-père, censément, *avec une course dans l'ombre et une chute, un foudroiement*<sup>250</sup> ». La répétition donne à voir une insistance toute particulière sur l'appréhension de la destinée des héros, condamnés à une course brutalement achevée (chute) et violemment anéantie (le foudroiement) ; mais les inflexions qui se jouent entre les occurrences insistent d'abord sur l'absence de lumière (« ombre » qui n'est pas précisée dans la première occurrence de l'image), puis une personnalisation, une spécification « du héros » et de « sa chute » ; la dernière occurrence supprime tout référent, et semble plus proche de l'énonciation d'une vérité générale. On note de plus que les rythmes changent au fil du roman et de la répétition des occurrences : ainsi à une première occurrence très syncopée, marquée par le « et » et un rythme en 3/5/4, succède une deuxième occurrence aux périodes phrastiques plus longues, avec l'ajout de l'« ombre » et du héros, mais qui garde la double répétition de le

---

<sup>246</sup> *Id.* p. 157.

<sup>247</sup> S. SCHWARZ-BART, *Ti Jean l'horizon*, *op. cit.* p.14, c'est nous qui soulignons.

<sup>248</sup> *Id.* p. 15.

<sup>249</sup> *Id.* p. 63.

<sup>250</sup> *Id.* p. 89.

conjonction de coordination « et ». Cette dernière disparaît néanmoins dans les deux dernières occurrences, remplacée par une virgule, qui pose le « foudroiement » comme en suspens.

Enfin, Cisse souligne un mode d'apparition de la répétition par lequel les épisodes dans les romans semblent se chevaucher : le « tuilage », qu'il définit comme les « mêmes répétitions dérapantes non plus de phrases, mais de parties du texte<sup>251</sup> ». Il relève notamment la proximité de la présentation de Fond Zombi, village qui est le cadre à la fois de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* et de *Ti Jean L'horizon*. Nous choisissons ici de reproduire son relevé, pour plus de clarté :

<i>Pluie et vent sur Télumée Miracle</i>	<i>Ti Jean L'horizon</i>
p. 47 : Et soudain ce fut <i>l'autre bord</i> , la région de Fond-Zombi qui déferlait devant mes yeux, <i>dans une lointaine éclaircie fantastique, mornes après mornes</i> , savanes après savanes jusqu'à l'entaille dans le ciel qui était la montagne même et qu'on appelait <i>Balata Bel Bois</i> . De-ci delà apparaissaient des cases appuyées les unes sur les autres, autour de la cour commune ou bien se tassant sur leur propre solitude, <i>livrées à elles-mêmes au mystère des bois</i> , aux esprits, à la grâce de Dieu...	p. 12 : Puis il y avait le petit pont de <i>l'autre-bord</i> , suspendu au-dessus d'une ravine sèche, une rivière morte, quoi, hantée par un lot de mauvais esprits qui se tordaient et gesticulaient, dans l'attente qu'un humain manque une planche et dérape, vienne les rejoindre. Et c'était alors Fond-Zombi dans <i>une éclaircie de lumière, mornes après mornes</i> , en chapelet, avec ses cases juchées en dépit de raison et comme accrochées au ciel par des cordes invisibles : juste quelques maisons d'hommes, maisons de zombis <i>livrées à elles-mêmes au milieu des grands bois</i> , appuyées contre la montagne <i>Balata</i> qui semblait prête à basculer dans le vide, elle aussi...

On peut alors ajouter à ses observations que la présentation de *Ti Jean L'horizon* inclut des éléments disséminés dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* : ainsi du « petit pont de l'autre-bord<sup>252</sup> », « légère passerelle qui relie Fond-Zombi au monde et que j'avais franchie pour la

<sup>251</sup> A. D. CISSE, *Analyse stylistique de la prose romanesque de Simone Schwarz-Bart* « *Pluie et vent Télumée miracle* » « *Ti Jean l'horizon* », *op. cit.* p. 153.

<sup>252</sup> S. SCHWARZ-BART, *Ti Jean l'horizon*, *op. cit.* p. 12.

première fois, il y avait des éternités, aux côtés de Reine-sans-nom<sup>253</sup> ». Il nous semble important de relever et de souligner qu'une différence de taille sépare néanmoins ces deux mondes : dans celui de *Ti Jean L'horizon*, ce fameux pont passe au-dessus d'une « ravine sèche, une rivière morte », tandis que dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, il est emprunté par la jeune Télumée, qui se rend chez les Desaragne, alors que « quelques commères lav[ent] déjà sous le pont ». Ainsi, si un parallèle se dessine, il joue sur des inflexions subtiles qui transforment radicalement la portée des images, et souligne le talent de l'écrivain. Le pont, figure centrale du roman (rappelons à ce propos qu'il constitue le titre de la traduction anglais du roman *The Bridge of Beyond*, en ce qu'il « symbolise l'évolution de Télumée, son passage à l'âge adulte »<sup>254</sup>), est un « pont jeté vers le passé<sup>255</sup> » tant dans *Ti Jean L'horizon* que dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, où la narratrice l'emprunte pour être plongée dans un monde « où les Blancs brûlent leurs terres et où des souches noirâtres s'étend[ent] à l'infini<sup>256</sup> », semblable à celui du retour de l'esclavage de *Ti Jean L'horizon* dans lequel Ti Jean survole « un spectacle de villages tout entiers réduits en cendre ». Mais là où l'eau coule sous les ponts dans le roman de 1972, là où la vie se déploie avec les lavandières, dont la joie et l'exubérance sont soulignées ailleurs dans le roman, la source s'est tarie dans celui de 1979 ; et dans *Ti Jean L'horizon* il n'est plus possible de pour les habitants de Fond-Zombi de « balanc[er] leur lot de misère par-dessus le pont branlant de l'Autre Bord [pour envahir] le bourg avec une âme toute neuve, une âme du dimanche, sans aucune trace de piquants, de sueur ou de cannes. », car l'eau, asséchée, ne peut plus emporter avec elle les soucis et les misères. Ainsi, une profondeur de champ se déploie : *Ti Jean L'horizon* est nourri par *Pluie et vent sur Télumée Miracle* qui le précède, par un jeu intratextuel (le lien est fait par un lecteur, qui reconnaît une similitude des signes textuels entre deux ouvrages signés d'un même nom) éloquent. Simone Schwarz-Bart travaille ainsi sur une familiarité du lecteur avec le lieu, Fond-Zombi, notamment, pour accentuer la portée herméneutique de son œuvre littéraire.

Enfin, dans son analyse, Cisse rapproche ce travail sur la langue et les répétitions tant lexicales que structurelles d'un mode de conception du monde axé sur l'oralité. On entend l'oralité comme l'ensemble des productions esthétiques transmises à l'oral : contes, chants,

---

<sup>253</sup> S. SCHWARZ-BART, *Pluie et vent sur Télumée miracle*, op. cit. p. 92.

<sup>254</sup> A. STAMPFLI, « Analyse comparative des versions anglophones et germanophones de *Pluie et Vent sur Télumée Miracle* de Simone Schwarz-Bart », *Continents manuscrits. Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora*, n° 16, 15 avril 2021 (en ligne ;consulté le 4 mai 2022).

<sup>255</sup> K. GYSSELS, *Filles de solitude*, op. cit.

<sup>256</sup> S. SCHWARZ-BART, *Pluie et vent sur Télumée miracle*, op. cit. p. 92.

proverbes, transmettent un ensemble de savoirs, un héritage, sans passer par l'écriture. Ainsi, il souligne qu'on retrouve dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* comme dans *Ti Jean L'horizon* quantité de contes, et de chants qui structurent le récit bien plus qu'ils ne l'ornent. Ainsi, précise-t-il,

l'inscription dans le roman, des éléments du discours oral contribuent d'une part, à réhausser implicitement l'authenticité du message romanesque à partir du moment où ils ne se réfèrent qu'à une sagesse considérée et acceptée comme valable pour tous les temps. D'autre part, ils permettent à l'auteur de donner plus de précision à sa pensée, plus de concision à son discours et partant, plus de profondeur à la signification romanesque. À travers tout le travail de l'écriture, on note chez la romancière comme un refus d'opérer un travail de collage, à partir de la tradition orale créole. On assiste au contraire à la volonté de procéder à un véritable montage dont la langue française constitue l'opérateur<sup>257</sup>.

Ainsi, le travail stylistique que relève Cisse dans la prose de Simone Schwarz-Bart n'est pas simplement le fruit d'un désir purement esthétique ou culturel de « faire créole ». Comme il le précise, « ce n'est pas le roman qui est dans le temps du récit, inscrit dans la narrativité créole mais c'est la narrativité créole qui est plutôt mise ici au service de la stratégie romanesque<sup>258</sup> ». Les répétitions s'inscrivent alors non seulement dans une logique narrative propre à l'oralité : les « balisiers rouges » que sont les femmes qui grandissent dans le roman (Toussine, puis Télumée et Sonore dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, par exemple), s'inscrivent dans la narration comme le font les épithètes homériques. Elles ont alors, comme l'épithète, une fonction pragmatique en amorçant une rythmique qui facilite la mémorisation en vue d'une transmission orale.

On voit donc qu'un jeu d'échos se déploie d'une œuvre à l'autre, renforcé par un style qui joue sur les répétitions : répétitions syntaxiques, et « tuilages », rapprochent singulièrement les deux œuvres signées Simone Schwarz-Bart. Il nous semble néanmoins qu'il est possible d'élargir cette étude : en effet, les œuvres des Schwarz-Bart, qu'elles soient signées d'André Schwarz-Bart, de Simone Schwarz-Bart ou de Simone et André Schwarz-Bart, présentent des similitudes thématiques, comme le relève par ailleurs Finielz<sup>259</sup>, mais aussi textuelles. Se tisse alors un réseau de sens qu'il s'agira ici d'étudier.

---

<sup>257</sup> A. D. CISSE, *Analyse stylistique de la prose romanesque de Simone Schwarz-Bart « Pluie et vent Télumée miracle » « Ti Jean l'horizon »*, op. cit. p. 117.

<sup>258</sup> *Id.* p. 190-191.

<sup>259</sup> E. FINIELZ, « Reading *Pluie et vent sur Télumée Miracle* as a 'Legend of the Just' », *RELIEF-Revue électronique de littérature française*, vol. 15, n° 2, 2021, p. 51-67.



### *Ouverture de l'analyse aux romans cosignés : intertextualité ou intratextualité ?*

Nous avons donc pu voir, à la suite de Cisse, que la reprise, dans les romans de Simone Schwarz-Bart, pouvait être envisagée comme une esthétique. Il n'est alors pas étonnant de voir que cette esthétique se retrouve dans les romans cosignés Simone et André Schwarz-Bart, et tout particulièrement dans *L'ancêtre en Solitude*. Ainsi, le roman publié en 2012 reprend des thèmes, des schémas, et plus encore des passages textuels que l'on trouvait dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* :

Et ne s'interrompant que pour se gratter le cou, le haut du dos, une oreille qui la chagrinait, elle modulait finement *des mazoukes lentes, des valse et des biguines doux-sirop*, car elle avait le bonheur mélancolique. [...] *Et elle connaissait aussi de vieux chants d'esclaves, et je me demandais pourquoi, en les murmurant, grand-mère maniait mes cheveux avec encore plus de douceur, comme si ses doigts en devenaient liquides de pitié*. Lorsqu'elle chantait des chansons ordinaires, la voix de Reine Sans Nom ressemblait à son visage où seules les joues, à hauteur de pommettes, formaient *deux taches de lumière*. Mais pour les chants d'esclaves, soudain la fine voix se détachait de ses traits de vieille et, s'élevant dans les airs, montait très haut dans l'aigu, dans le large et le profond, atteignant des régions lointaines et étrangères à Fond-Zombi, et je me demandais si Reine Sans Nom *n'était pas descendue sur la terre par erreur, elle aussi*. Et j'écoutais la voix déchirante, son appel mystérieux, et *l'eau commençait à se troubler sérieusement dans ma tête*, surtout lorsque grand-mère chantait [Idahé] [...] *Et j'aimais toujours les entendre, ses compliments, et comme je soupirais contre son ventre, elle me soulevait le menton, plongeait son regard dans le mien et chuchotait, avec un air d'étonnement* : - Télumée, petit verre de cristal, mais qu'est-ce que vous avez donc, dans votre corps vivant... pour faire valser comme ça un vieux cœur de négresse<sup>260</sup>?...

*Et elle connaissait aussi de vieux chants d'esclaves, et la petite fille se demandait pourquoi, en murmurant ces mélodies, Hortensia maniait ses cheveux avec encore plus de douceur, comme si ses doigts en devenaient liquides de pitié*. Et puis la voix d'Hortensia tremblait, les paroles prenaient un éclat nouveau, et c'était comme si elles n'avaient jamais été prononcées par une bouche humaine. Et c'était toujours la même chose : pour les chansons de tous les jours, *les mazoukes ou les biguines gros sirop*, la voix d'Hortensia était comme une ligne de sa douce et large face camuse où seules les joues tendues comme un tambour *formaient deux tâches de lumière*. Mais lors de chansons anciennes, soudain la voix se détachait du visage et s'élevait dans les airs, montait dans le ciel, atteignant des régions toutes différentes du morne Pichevin, et l'enfant se demandait alors si sa mère *n'était pas descendue sur la terre par erreur, elle aussi*, avec cette voix mystérieuse en seul témoignage de ce qu'elle avait été, avant sa naissance, et de ce qu'elle était peut-être, secrètement, sous l'émouvante masse de chair noire. Et elle écoutait la voix qui tremblait, et *l'eau commençait à se troubler dans sa tête*, et cela arrivait presque toujours lorsque sa mère y allait de cette chanson-là, *Idahé* [...]. *Et cependant Mariotte aimait entendre ce compliment, et comme [Mariotte] serrait les poings, soudain prise d'une rage obscure, Hortensia lui soulevait le menton et, plongeant son regard dans les yeux de l'enfant, lui chuchotait avec un air*

---

<sup>260</sup> S. SCHWARZ-BART, *Pluie et vent sur Télumée miracle*, op. cit. p. 52-53. C'est nous qui soulignons.

*d'étonnement* : Mariotte, cher petit monde, mais qu'est-ce que vous avez donc dans votre corps, pour faire toutes ces criminalités-là<sup>261</sup> ?

Ces deux passages illustrent le phénomène de réécriture, ou plutôt d'évolution dans l'écriture, dont il est possible de retrouver diverses occurrences au fil des romans qui composent les œuvres des Schwarz-Bart. Les deux passages relevés se répondent ainsi, tant au niveau de leur structure interne, que des images employées. Ainsi, chacun des textes revient sur un moment de forte intimité entre une enfant (Téluée, pour *Pluie et vent sur Téluée Miracle* et Mariotte, pour *L'ancêtre en Solitude*) et celle qui l'élève (Reine Sans Nom, sa grand-mère, ou Hortensia, sa mère), lors du coiffage des cheveux. Ce moment est celui, privilégié, de la transmission d'une histoire par le biais des chants, qui convoquent tout un récit du passé par le biais de la littérature orale. Un « savoir secret<sup>262</sup> », qui lie les cieux et les profondeurs du monde, se dévoile par le chant et se transmet à l'enfant, doublé d'une phrase qui lui est tout personnellement destinée. Il est même répété dans *Pluie et vent sur Téluée Miracle*, quelques pages plus loin, lorsque Téluée, devenue vieille, élève à son tour l'enfant Sonore<sup>263</sup>, et ajoute le personnage de Solitude<sup>264</sup> aux héros de contes de son répertoire.

Si, d'un passage à l'autre nous avons tenu à souligner et donner à voir, typographiquement, les reprises à l'identique, c'est aussi pour montrer le travail de variation à l'œuvre. Les variations sont en effet à la fois imposées par la situation d'énonciation et le contexte immédiat du récit : Hortense n'est pas Reine Sans Nom ; le récit se déroule en Martinique dans *L'ancêtre en Solitude* mais en Guadeloupe dans *Pluie et vent sur Téluée Miracle* ; et il n'est pas anodin que les chansons éveillent en Mariotte une rage qui n'existe pas chez la jeune Téluée. Mais elles sont aussi le signe d'une évolution du texte et de la pensée schwarz-bartienne : ainsi de l'évocation de la « voix », d'abord « fine », et aiguë, (« la fine voix se détachait de ses traits de vieille et, s'élevant dans les airs, montait très haut dans l'aigu, dans le large et le profond,

---

<sup>261</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *L'ancêtre en Solitude*, op. cit. p. 126-127. C'est nous qui soulignons.

<sup>262</sup> K. GYSSELS, « Adieu foulards, adieu madras », op. cit..

<sup>263</sup> « Sonore était restée à mes côtés, mon chirurgien ; elle poussait de toutes ses feuilles, elle s'étalait dans la lumière et puis le soir venu, elle s'asseyait à mes genoux, toute recueillie à la lueur du fanal, tandis que je lui racontais des contes anciens, Zemba, l'oiseau et son chant, l'homme qui vivait à l'odeur, cent autres, et puis toutes ces histoires d'esclavage, de bataille sans espoir, et les victoires perdues de notre mulâtresse Solitude, que m'avait dites grand-mère, autrefois, assise à cette même berceuse où je me trouvais. » S. SCHWARZ-BART, *Pluie et vent sur Téluée miracle*, op. cit., p. 234.

<sup>264</sup> Rappelons ici que le roman qui révèle le personnage de « la mulâtresse Solitude », absente des mémoires, et pour cause (sa description n'occupe que quelques lignes dans l'ouvrage imposant de Lacour, cf. plus haut) est celui d'André Schwarz-Bart, paru quelques mois plus tard que *Pluie et vent sur Téluée Miracle*, en 1972. Les mots de Téluée anticipent donc le roman *La mulâtresse Solitude* à venir, dans un clin d'œil.

atteignant des régions lointaines et étrangères à Fond-Zombi ») puis « mystérieuse » (« la voix se détachait du visage et s'élevait dans les airs, montait dans le ciel, atteignait des régions toutes différentes du morne Pichevin »). De plus, cette voix qui, dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, transportait dans un ailleurs, « lointain » et « étranger », presque évanescent et inconsistant, dans *L'ancêtre en Solitude* simplement fait jouer la différence entre le lieu connu et la multiplicité d'autres lieux inconnus. Plus encore, cette répétition est signifiante dans l'ensemble de ce qu'il est d'usage de nommer « cycle antillais ». En effet, par la répétition, Télumée et son monde guadeloupéen se retrouvent projetés dans celui, martiniquais, de Mariotte, Hortensia, Man Louise. Une fusion des récits s'opère, et il devient alors impossible de circonscrire le cycle antillais aux œuvres co-signées Simone et André Schwarz-Bart. L'œuvre forme un tout, quels que soient les noms qui apparaissent sur la couverture des romans. On retrouve alors dans l'image de l'eau troublée, sur laquelle nous reviendrons plus loin, une image récurrente, à la fois dans les romans que nous avons précédemment évoqués, mais aussi dans *Un plat de porc aux bananes vertes* : « Et qui avait fait sauter, dès le début, dans le creux de l'oreille gauche tout le mal dont m'avertissait l'oreille droite ?... Afin de troubler l'eau, dans ma tête ?<sup>265</sup> ».

Il est fascinant de voir dans le travail d'écriture schwarz-bartien, un texte sans cesse en train de se faire, se défaire, se refaire. Le texte schwarz-bartien est fondamentalement mouvant. Des liens se tissent ainsi non seulement entre les romans signés Simone Schwarz-Bart mais aussi ceux signés Simone et André Schwarz-Bart.

Je l'aidais comme je pouvais, allais chercher de l'eau, courais après les porcs, les poules, courais après les crabes de terre à carapace velue, si délectables au gros sel, courais après les mauvaises herbes en compagnie des « ti bandes », dans les champs de canne de l'Usine, courais avec ma petite charge d'engrais, courais, sans cesse, avec quelque chose sur la tête : la touque d'eau, le panier d'herbes, la caisse d'engrais qui me brûlait les yeux au premier coup de vent, ou bien me dégoulinait sur le visage, à la pluie, tandis que j'accrochais mes doigts de pieds en terre, surtout dans les crêtes, afin de ne pas renverser la caisse et ma journée avec<sup>266</sup>.

Je me vois bouger, remuer sous les ordres de Man Louise, chercher de l'eau, traîner un enfant sur ma hanche, le porter dans mon dos, courir après le porc, les poules, courir après les crabes de terre, de mer, courir après les mauvaises herbes, dans les champs de cannes de l'usine, en compagnie des Ti Bandes, courir avec nos petites charges d'engrais, courir, toujours, avec quelque chose sur la tête, la touque d'eau, le panier d'herbes, la caisse à engrais qui nous brûlait les yeux au premier coup de vent, ou nous

---

<sup>265</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Un plat de porc aux bananes vertes*, op. cit. p. 120.

<sup>266</sup> S. SCHWARZ-BART, *Pluie et vent sur Télumée miracle*, op. cit. p. 50.

dégoulinait sur le visage à la pluie, tandis qu'on enfonçait les doigts de pied en terre, profondément, surtout dans les crêtes, afin de ne pas renverser sa caisse et sa journée avec<sup>267</sup>.

Les mondes et les personnages semblent se télescoper : ainsi, au-delà de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* et de *L'ancêtre en Solitude*, on retrouve de nouveau dans le récit de Mariotte, la narratrice d'*Un plat de porc aux bananes vertes*, des souvenirs auxquels semblent faire écho les deux passages que nous avons précédemment cités : ainsi la jeune Mariotte est-elle encouragée à « courser le cochon-planche » qui doit être vendu pour payer la belle chemise de nuit de Man Louise mourante, et dont quelques morceaux seront préparés pour former le fameux plat de porc aux bananes vertes dont le fantôme occupe le roman. De la même manière, elle accompagne Hortensia à Saint-Pierre pour porter quelques restes de ce plat à Raymonique : « nous avons commencé à dévaler les sentiers qui descendaient vers Saint-Pierre, à la queue-leu-leu, comme des cabris [...] De temps en temps, d'un coup de pouce, j'écartais la sueur qui m'emplissait les yeux : la moindre erreur d'évaluation eut été fatale à mes petites pattes, qui devaient sauter les roches, se tendre le long des dénivellations volcaniques<sup>268</sup> ». On retrouve ici un personnage de petite fille, enfant engagée dans une course incontrôlée et incontrôlable, essuyant le liquide qui menace d'entrer dans ses yeux (l'engrais / la sueur) et qui tente d'échapper à la chute, pourtant inévitable. Les échos entre les souvenirs d'enfance de Mariotte et ceux de Télumée sont donc perceptibles.

En intégrant *Un plat de porc aux bananes vertes* à cette étude sur les jeux de répétition entre les œuvres des Schwarz-Bart, nous pouvons risquer une hypothèse : se souvenant de son enfance, Mariotte peaufine le personnage de Télumée, comme elle peaufine celui de Solitude, son aïeule présumée. Nous l'avons vu plus haut, Mariotte est une lectrice et sa mémoire est défaillante se construit aussi en regard des récits qui habitent les livres : « Remarque : depuis trois mois, les livres nous sont autant de rêveries à l'intérieur du grand songe de la Vie<sup>269</sup> ». De plus, elle s'attache à reconstruire une généalogie perdue, par le biais des ouvrages qu'elle consulte à la bibliothèque : ainsi, elle découvre l'existence de Mme Montaignan dans *Les Dames créoles de l'Ancien Régime* et couvre le visage du portrait représenté d'un coup de crayon vengeur<sup>270</sup>. Dans sa généalogie, s'invitent donc Mme de Montaignan, mais aussi, nous

---

<sup>267</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *L'ancêtre en Solitude*, op. cit. p. 116.

<sup>268</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Un plat de porc aux bananes vertes*, op. cit. p. 117-118.

<sup>269</sup> *Id.* p. 61.

<sup>270</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *L'ancêtre en Solitude*, op. cit. p. 19.

l'avons vu, par ses échanges avec Raymonique, la dite mulâtresse Solitude. Serait-il alors possible d'envisager que Mariotte n'ait pas vécu ce qu'elle dit avoir vécu au Morne Pichevin ? Elle aurait alors lu ou entendu le récit de Télumée, celui de Solitude, pour s'en nourrir et écrire ses « divagations » dans ses Cahiers. Et alors qu'elle écrit, « dans la position délicate d'un mythomane dégoûté de sa propre imagination<sup>271</sup> » isolée, seule, à l'hospice, elle est habitée par ses lectures, qui composent alors ses propres récits. Hortensia chante alors, dans *Un plat de porc aux bananes vertes*, des biguines et d'elles au chant qui éveille les souvenirs de l'esclavage, il n'y a, de nouveau, qu'un pas :

Et tout ça ne l'empêchait pas de chanter, Moman, la nouvelle biguine d'Alexandre – de son étrange voix de rivière profonde, endormie sous un bois touffu, qui semblait jaillir – autant que de sa gorge propre dite – de toute la chair de son buste au modelé aussi puissant et ombreux que les pentes verdoyantes du morne Pichevin !... de chanter, tout ça, ma petite Moman, comme elle l'avait fait toute sa vie, étant de cette génération née juste avant l'abolition de l'esclavage et qui n'a perçu le bruit du fouet qu'en souvenir<sup>272</sup>.

Plus loin, le chant tisse un lien direct avec l'esclavage, mais surtout, semble-t-il, avec *La mulâtresse Solitude* :

Et elle a chanté cette biguine tout du long, Moman [...] Et jusque devant la grille de la prison, où nous nous sommes arrêtées pour qu'elle mette ses chaussures ; et où nous sommes demeurées, un long moment, angoissées par la crainte du gros gardien [...]. Et devant la fontaine où nous nous sommes toutes lavées, pour grandir en assurance et en dignité. Et en traversant la cour de l'ancienne prison d'esclaves, où l'on voyait encore l'arbre-fouet, à demi-calciné [...] témoin indifférent de notre servitude, et symbole blessé des journées qui suivirent l'abolition de l'esclavage *direct*<sup>273</sup>...

Par la voix, la mélodie, mais surtout par le mouvement qui l'accompagne, les personnages d'*Un plat de porc aux bananes vertes* refont, à rebours, le chemin de Solitude vers l'échafaud : elle quitte la prison pour se diriger vers la guillotine, faisant une halte près des « frais ombrages des tamariniers », à la « station consolante à la fontaine, où les nègres morts buvaient, s'égayaient, s'aspergeaient d'eau, lançaient un ultime défi, un sarcasme, et puis s'en allaient d'un meilleur pas vers l'autre monde<sup>274</sup> ». Cette fontaine a une importance toute particulière, car c'est en se penchant vers l'eau que Solitude contemple non son reflet, mais l'offrande qui

---

<sup>271</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Un plat de porc aux bananes vertes*, op. cit. p. 61.

<sup>272</sup> *Id.* p. 126.

<sup>273</sup> *Id.* p. 124-125.

<sup>274</sup> A. SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, 1996, op. cit. p. 150-151.

lui est faite, avant de lancer à la foule qui l'observe un proverbe aux allures de prémonition ou de malédiction « Il paraît qu'on ne doit jamais dire : *Fontaine, je ne boirai de ton eau...*<sup>275</sup> ».

La chronologie des parutions (d'abord *Un plat de porc aux bananes vertes* en 1967, puis *Pluie et vent sur Télumée Miracle* et *La mulâtresse Solitude* en 1972 et enfin *L'ancêtre en Solitude* en 2012) ferait alors d'*Un plat de porc aux bananes vertes* un roman à clef, dans lequel se donneraient à voir, dans une forme d'anticipation mesurée, les romans à venir. De fait, les œuvres cosignées à partir de 2012 déploient et dévoilent le sens de certaines ellipses contenues dans le roman de 1967 : voir en Mariotte une lectrice qui, par ses lectures, construit un monde et s'invente des souvenirs perdus ne nous semble pas un contresens majeur, d'autant plus que les études génétiques actuelles<sup>276</sup> et quelques entretiens contemporains de la parution du roman tendent à montrer la préexistence à la fois des personnages de *Solitude* et de *Télumée* à celle de Mariotte dans les brouillons des deux auteurs.

Quoi qu'il en soit, un jeu d'échos se déploie dans les romans schwarz-bartiens. Comme le souligne Kaufmann, qui a pu avoir accès aux brouillons d'André Schwarz-Bart à sa mort, et a entrepris de les classer, dans un premier travail génétique :

Il s'agissait donc bien, dans ces cas-là, d'épisodes destinés à une suite du premier tome du cycle antillais. Mais il devenait d'autant plus difficile de déterminer si un récit sur *Solitude*, Louise ou Marie appartenait à un volume inédit ou à une variante du *Plat de porc* puisque l'auteur lui-même concevait ses épisodes comme « écho » d'un texte déjà finalisé donc figé, mais modifié, renouvelé et actualisé par un nouveau contexte<sup>277</sup>.

Ainsi, l'écho, que l'on retrouve dans l'ensemble des œuvres des Schwarz-Bart, nous semble sous-tendu par une image récurrente, celle du reflet, qui le complète et l'approfondit.

### *Poétique du reflet*

Ni tout à fait « écho » (pour reprendre l'image de Kaufmann), ni « litanie » (pour reprendre les termes utilisés par Cisse), le phénomène de répétition verbale nous semble plus proche du phénomène visuel du reflet. En effet, si la piste de l'oralité semble séduisante, si le texte tout entier feint de se donner l'oralité pour modèle, l'étude précise de notre corpus la relègue

---

<sup>275</sup> *Id.*, p. 151.

<sup>276</sup> Voir notamment F. MARGRAS, « Adieu Bogota », *op. cit.* mais aussi C. ROVERA, « « La femme Solitude de Guadeloupe » », *op. cit.*.

<sup>277</sup> KAUFMANN, Francine, « Témoignage personnel sur la constitution d'archives de chercheur puis d'archives d'écrivain : Les archives Schwarz-Bart », à paraître dans *Fabula*, septembre 2022.

cependant à l'arrière-plan. L'enjeu, dans les textes schwarz-bartiens est sans doute plus visuel que sonore.

On retrouve ainsi, dans les œuvres des Schwarz-Bart, une métaphore récurrente, celle du reflet. Le reflet est d'abord celui du miroir, dont la surface réfléchissante présente des particularités interrogées par la prose schwarz-bartienne. On le retrouve, « mot-passant<sup>278</sup> », au fil de l'œuvre.

Trou : sonorités et odeurs, délires et rêves, comédies cruelles et inlassables que nous nous donnons les uns aux autres, faute de mieux car nous sommes juste assez proches pour nous haïr et non pas nous connaître, nous aimer, nous reconnaître ; et le jeu de miroirs auquel nous nous livrons en secret est parfaitement glacé<sup>279</sup>.

Les pensionnaires du « Trou », asile pour vieillards dans lequel se perd Mariotte, jouent le jeu de la comédie humaine : ils et elles offrent, les uns, les unes aux autres, une surface réfléchissante. Rien ne perce la couche superficielle, renvoyée par le miroir de ceux qui se côtoient : le miroir, tendu vers l'autre, ne peut refléter que la surface. Plus loin dans l'œuvre, les yeux de certains personnages apparaissent aussi comme des surfaces sur lequel se reflète l'inanité de ceux qui l'observent : ceux de Solitude, par exemple, absents, qui « doués d'une vie minérale [...] chatoyaient comme ces globes en verre qui tournoyaient lentement dans la chambre de Mme Mortier<sup>280</sup> ». Le verre, matière fragile, aurait pourtant la particularité de la transparence : mais il se révèle impossible de lire en Solitude, dont les yeux sont comparés à des objets vides. Ils font signe vers l'esclavage qu'elle subit. De la même manière, les yeux de sa mère et ceux du nègre à pilons devant le supplice de la « Bambara sauvage » sont « voilés » : sous leur « traits paisibles, [...] immobiles et pincés », se laissent apercevoir des « crabes de terre, bien tapis sous leurs paupières, et qui n'arrêtaient pas de bouger, de fureter, de cisailer l'air ambiant<sup>281</sup> », au risque de déchirer leur propre intériorité. La lumière semble passer à travers ces yeux, mais l'image est tout de même renvoyée à celui qui l'observe. Cette métaphore est aussi celle qui traverse Mariotte dans *Un plat de porc aux bananes vertes* :

---

<sup>278</sup> Gyssels observe en effet aussi la récurrence de certains mots, qu'elle désigne ainsi, dans *Un plat de porc aux bananes vertes, L'étoile du matin, Pluie et vent sur Télumée Miracle* : « lambeau », « l'envol », « clapotis », « plancher ». Voir, K. GYSSELS, *Marrane et marronne la co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart*, op. cit..

<sup>279</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Un plat de porc aux bananes vertes*, op. cit. p. 21.

<sup>280</sup> A. SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, 1996, op. cit. p. 72.

<sup>281</sup> *Id.* p. 57-58.

Au reste, la pelote s'est durcie et ses fils ne sont plus de chair et de sang, mais faits d'une matière translucide et froide, fibres de verre, molécules d'une bille multicolore où se reflètent par instants déchirants, d'une brièveté mortelle, des images un peu floues qui sont peut-être des souvenirs mais qui pourraient tout aussi bien n'être rien, ou presque : bulles d'un rêve qui aurait été ma vie ; souvenirs d'une autre qui se seraient logés dans le vide de mon esprit<sup>282</sup>.

L'adjectif « translucide » est ici éloquent : le verre dans lequel on se mire n'est pas transparent : il laisse simplement passer la lumière. Là, c'est le monde, et plus encore les souvenirs qui se logent, non pas hors, mais dans, la bulle de verre que contemple la narratrice. Miroir chatoyant, la « bille » ou la « bulle », multicolore, « vibrante<sup>283</sup> », enveloppe et cache un doute, celui de la mémoire : les souvenirs pourraient appartenir à une autre. De la même manière, Télumée, à la fin de *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, regarde le monde à travers un filtre translucide : « Mes yeux étaient deux miroirs dépolis et qui ne reflétaient plus rien<sup>284</sup> ». Le miroir dépoli a perdu son éclat ; le verre dépoli, quant à lui, laisse passer la lumière mais non les images. La surface des yeux est rendue, métaphoriquement, plus lumineuse ; elle ne reproduit plus le monde à l'identique, mais reflète la lumière dans plusieurs directions. Les yeux de Solitude, « globes somptueux » sont « faits tout bonnement par le Seigneur, dit une légende, pour refléter les astres<sup>285</sup> ».

Ainsi, celui qui observe en lui-même ne peut tout à fait trouver la réponse à ce qu'il cherche ; il ne peut pas, non plus, se contenter de l'aspect superficiel du visage pour saisir celui qui lui fait face. Il est soit déchiré de l'intérieur (*La mulâtresse Solitude*), soit perdu dans ses propres souvenirs (*Un plat de porc aux bananes vertes*). Le reflet schwarz-bartien n'a pas vocation à être une image exacte et parfaite de la réalité que vivent les personnages, qu'ils tentent de lire en eux-mêmes ou en celui qui leur fait face. Les peaux présentent ainsi elles aussi des surfaces réfléchissantes, étonnantes, qui causent la perte de ceux qui s'y mirent : la peau de Raymonique a des « reflets insolites<sup>286</sup> », aussi surprenants aux yeux de la jeune Mariotte que ses idées qui contrastent avec celles de Man Louise. De la même manière, le visage d'Ananzé (celui qui deviendra le Jeune-homme-poursuivi-en-pure-perte que sauvera Ti-Jean), est semblable à celui d'Egée, la femme que Ti Jean cherchera en vain dans sa quête. Ici, la

---

<sup>282</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Un plat de porc aux bananes vertes*, op. cit. p. 19.

<sup>283</sup> *Id.*, p. 93 : « Et comme je sentais de maigres illusions de larmes couler le long de mes joues, un bref son de tam-tam a jailli de l'autre bout du réfectoire, emplissant l'énorme salle d'une seule bulle vibrante. »

<sup>284</sup> S. SCHWARZ-BART, *Pluie et vent sur Télumée miracle*, op. cit. p. 232.

<sup>285</sup> A. SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, 1996, op. cit. p. 152.

<sup>286</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Un plat de porc aux bananes vertes*, op. cit. p. 140.



confusion créée par le reflet invite à une relecture du roman, la quête de Ti Jean n'est pas une quête amoureuse, mais celle d'un renouveau : en sauvant celui qui fait naître les flammes de la révolte, Ti Jean fait renaître l'espoir et peut ramener le Soleil happé par la Bête.

Il arrive aussi que le monde soit proposé au lecteur par le biais du regard d'un personnage. Mais ce regard est altéré, comme celui de Mariotte, la narratrice, est atteinte d'une cécité ponctuelle, mais surtout d'une altération progressive de sa propre vision.

Quand j'atteignis le dortoir, il me sembla soudain que la voix de Mlle Giscard, crissant sur mon âme, suscitait son image devant mes yeux, effrayante de netteté, proche à la toucher du doigt ; alors qu'en fait mes rétines usées, dépolies, sans leur appoint de verre, ne me livraient que le spectacle habituel : un amoncellement absurde de formes et de couleurs qui se noient les unes dans les autres dans le kaléidoscope de ma rétine<sup>287</sup>.

On peut aussi ajouter que dans *Un plat de porc aux bananes vertes*, le monde d'avant apparaît dans un brouillard, un « léger nuage de fumée<sup>288</sup> ». Cette fumée se pose sur les êtres et les choses, et accentue la peur qui étreint Mariotte, celle de devenir tout à fait aveugle. Elle est ainsi victime, au sein de l'asile, d'un rapport de force avec la Bitard, qui la rend tout à fait dépendante de verres de contact (dépolis, donc), qui lui permettent de voir, mais surtout de lire.

En revanche, lorsque les personnages s'observent, seuls, eux-mêmes dans les miroirs proposés par le monde qui les entourent, ils peuvent s'y projeter, et toucher au plus profond d'eux-mêmes. La jeune Solitude, mulâtresse, surprise au bord d'un ruisseau, recouvrant son visage de vase noire, et se contemplant avec bonheur<sup>289</sup>, retrouvant dans cette image d'elle-même, grimée, les caractéristiques physiques de sa mère, noire d'Afrique, qui la renie.

Depuis son plus jeune âge, [Bayangumay, la mère de Solitude] rêvait à sa grand-mère Pongwé qui était le reflet d'une grand-mère plus ancienne, qui elle-même était le reflet d'une grand-mère plus ancienne encore, et ainsi de suite, à l'infini. C'était comme les images qui apparaissent dans le miroir du fleuve, les unes après les autres chassées par le courant, et toujours renaissantes. Et Bayangumay elle-même était une de ces images que le fleuve emportait, et sans doute ouvrirait-elle un jour la voie à une petite fille tout aussi intéressante que celle d'aujourd'hui, qui porterait le même nez, les mêmes yeux, les mêmes épaules frissonnantes au vent, le même signe de fraise ou plutôt de mûre

---

<sup>287</sup> *Id.* p. 60.

<sup>288</sup> *Id.* p. 102.

<sup>289</sup> A. SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, 1996, *op. cit.*, p. 69.

bleuissant à son ventre, et qui se pencherait de la même manière pour caresser toutes sortes de pensées dans les eaux mystérieuses et changeantes du fleuve<sup>290</sup>.

Solitude n'est pas le reflet des femmes d'Afrique, la lignée ayant été brisée par le viol originel (la « pariade »). Cette scène-ci, qui construit un véritable effet de miroir au sein du roman, est néanmoins éloquente : elle exprime à la fois la brisure que constitue l'esclavage, et la symétrie qui existe entre les deux femmes, l'une appartenant à cet ancien monde diola disparu (Bayangumay), la seconde, sa fille (Solitude), rejeton désavoué de l'arbre généalogique déraciné. Ainsi, si Hamot souligne que

Le roman va s'attacher à dire la légèreté ontologique du personnage, à travers la récurrence d'images privilégiées : « Solitude se sentait de plus en plus vide et légère, une simple bulle d'eau » (111). [...] L'image de la bulle appelle les thèmes du reflet. « En lui-même, rappelle Gérard Genette, le reflet est un thème équivoque : le reflet est un double, c'est-à-dire à la fois un autre et un même » (1966, 21), mais il est toujours illusoire. Telle est bien la situation de Solitude, « attentive à bien refléter les visages » (112), déchirée, égarée entre le même et l'autre, perdue au fond d'une identité qui la fuit. Mais il apparaît clairement que la seule personne dont elle recherche la ressemblance, à travers ces mille reflets épars, c'est l'Absente, celle dont il lui est interdit d'être le reflet [...] Reflet d'une ombre, Solitude n'est pas, au sens plein du terme<sup>291</sup>.

Il nous semble qu'il est possible de compléter cette analyse en remarquant que Solitude se fait à la fois même et Autre. Elle est son propre miroir, et le surnom qui lui est donné, celui de « Deux-Âmes », reflète sa vérité ontologique : elle est double, et cette dualité dit quelque chose non seulement du monde mais d'elle-même. Le monde schwarz-bartien est donc un monde chatoyant, aux reflets changeants, qui joue avec la lumière. Non pas lumière comme révélation ou comme sagesse, mais lumière des différents états du monde, de la vie et de l'humain. Mais, dans l'individu, on trouve le néant ou la multitude des êtres qui constituent le monde. Ainsi, deux êtres cohabitent dans les personnages qui ont « deux-âmes<sup>292</sup> » de Solitude à Télumée. Le texte propose une invitation à une réflexion sur le monde, à la manière des tableaux de l'époque baroque :

Mais en fait, la véritable surface de réfléchissement est celle que le peintre, et non plus le moraliste, place subrepticement ailleurs que dans le miroir trop évident. [...] La structure esthétique du visible dans la toile dépasse le simple moralisme du reflet. Il ne s'agit plus d'un savoir sur la mort, imposé de l'extérieur par une pédagogie du funèbre,

---

<sup>290</sup> *Id.* p. 12-13.

<sup>291</sup> O. HAMOT, « Ombre de Solitude ou l'héroïsme en négatif dans La Mulâtresse Solitude d'André Schwarz-Bart », *op. cit.*

<sup>292</sup> A. SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, 1996, *op. cit.* p. 92.

et que médiatiserait un reflet, mais bien de la révélation intime d'une symétrie, structurelle, ontologique, entre les formes, entre les plans, permutablement autour d'un axe unique, de l'être et du néant. Cette symétrie de l'être et du néant, indifférente à l'objet qui lui sert de prétexte, indifférente au miroir de la mimesis, est l'envers noir de la page écrite en clair dans l'œuvre prétexte, le sens, toujours nécessairement dévié vers d'autres significations, de tout espace du reflet, de tout espace esthétique<sup>293</sup>.

Nous ne revenons pas sur l'ensemble des occurrences du reflet dans *La mulâtresse Solitude*<sup>294</sup> : chacune demanderait sans doute une étude complète. Il nous semble cependant important de nous arrêter sur une version manuscrite de la fin du roman, qui s'attarde sur les pensées de Solitude, alors qu'elle est menée à l'échafaud :

Et comme la lumière joue diversement dans l'eau, sans en modifier la nature, de même, ce vieux soldat usé qui marche à ses côtés n'est qu'un reflet blanc (ou plutôt rose) de la Vie sur un corps d'homme ; et ceux qui se balancent devant elle, à trois pieds du sol, sont des reflets noirs ; et elle-même, mulâtresse, un simple reflet intermédiaire... sur les eaux communes. Oh oui, se dit-elle alors, joyeusement, calmement, toutes ces histoires incompréhensibles n'étaient qu'une question de reflet !... Oh oui !... Oh oui !... Mais d'où vient alors cette immense lassitude, qui fait tourner, à chacune des marches de bois, comme une gerbe d'étincelles au bout d'une torche nocturne, haut sur un morne ?... Est-ce donc la nuit, déjà ? ... Et d'où vient cette envie - ancienne, mon dieu, combien ancienne - de disparaître, de s'évaporer purement et simplement dans l'air, en perdant formes et couleurs ?... À jamais ?... N'est-ce point cette moitié noire de son propre reflet qui marche, qui danse, qui pleure et rit, et gravit des marches de supplice, ...<sup>295</sup>

Ce passage est condensé, et devient, dans le roman publié, la phrase suivante : « Peut-être les humains étaient-ils aussi des reflets, de ces lumières qui chatoient et voici, elles s'enfoncent dans les eaux de la rivière à Goyaves<sup>296</sup> ». Outre le nombre d'occurrences du mot « reflet » (5) dans les brouillons, on peut noter la profondeur de la réflexion proposée sur la question du reflet mais aussi de l'humanité. Chaque humain n'est qu'une réflexion particulière de la lumière du monde, aussi éphémère et évanescence qu'une bulle sur le point de « s'évaporer [...] en perdant formes et couleurs ». On retrouve notamment cette approche dans *Un plat de porc aux bananes vertes* : Mariotte est semblable à tous les humains, elle n'est pas plus spéciale qu'une autre :

Tu portes en toi comme tout un chacun... une bête nommée Jésus, une autre bête nommée Hitler, un anonyme *coolie* indou, le boucher cannibale du coin, un gladiateur

---

<sup>293</sup> G. VENET, « L'espace du reflet — ou l'autre page », dans B. Brugière (éd.), *L'Espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 263-274.

<sup>294</sup> A. SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, 1996, *op. cit.*, p. 12 ; p. 102 ; p. 111 ; p. 113 ; p. 146 ; p. 149 ; p. 152, pour ne citer que ces occurrences.

<sup>295</sup> A. SCHWARZ-BART, feuillet dactylographié, NAF 28942 (côte) Fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>296</sup> A. SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, 1996, *op. cit.* p. 149.

romain, une femme de chez nous enceinte pour la neuvième fois et qui pleure de chagrin pendant son accouchement, et non pas de douleur physique !... et un nouveau-né tout blanc, tout jaune, ou noir, rouge, qui ouvre invariablement sur le monde recouvert d'une taie bleuâtre, qu'on dirait de la porcelaine de chine [...] tu es toi aussi... en dépit des apparences, toi aussi, ma vieille... tous les hommes femmes enfants sans exception, toutes les créatures de la première à la dernière aujourd'hui et à jamais, dans les siècles des siècles... comme on dit [...]<sup>297</sup>.

On retrouve ici encore l'importance du chatoiement : le monde change de couleur, et chaque humain se déploie en une myriade de reflets différents suivant le jeu de la lumière. Mariotte, lectrice, écrivaine, dont le regard s'efface et se voile en dépit des verres polis que lui prête la Bitard, est le point focal de ces reflets. Elle est le point de réflexion, dans les deux sens du terme celle qui renvoie les reflets lumineux, mais aussi celle qui revient en elle-même<sup>298</sup>.

En étendant notre étude à l'ensemble de l'œuvre des Schwarz-Bart, nous remarquons que nombreux sont les personnages qui tentent de se connaître où de se reconnaître dans leur propre reflet. Dans *Ti Jean L'horizon*, l'un des chapitres (« livres ») qui composent le récit a pour titre : « Livre Huitième : Comment nostr'homme ramena le soleil ; et ce que vit dans le miroir des eaux, ce jour-là<sup>299</sup> ». Le titre annonce la révélation finale de Ti Jean, celui qui a cherché Egée, « parvenu au bord de l'eau, il se pencha vers une large feuille de siguine et en embrassa la surface lisse et tendre, moirée, comme il aurait fait de la bouche d'une femme<sup>300</sup> », puis, après sa confrontation avec la Bête, redevient adolescent après avoir été absorbé, à son tour, par une bulle de verre et de fumée. Ainsi, dès qu'il frappe et déchire la Bête de sa lame :

Ce fut comme s'il avait déchiré une étoffe de songe : le flanc de nacre avait cédé, une large fente s'était ouverte, emplie d'air noir ; et, sous les yeux éblouis du vieillard [Ti Jean], apparut un globe doré [le soleil] qui écarta les lèvres de la plaie et s'éleva lentement au-dessus des arbres, avec la fragilité émouvante d'une bulle, enfin gagna les hauteurs sombres du ciel où il se mit à luire, comme autrefois, soleil... [...] Par la fente baillant sous les mamelles, s'échappait un entrelacs de tubes qui semblaient de verre et se brisaient avec un son léger, cristallin, en dégageant de petites bouffées bleuâtres. Tout n'était que verre et fumée, verre se muant en fumée au contact de la lumière du jour. La plaie s'élargit et une déchirure courut le long de la peau nacrée, y creusant des zones profondes de néant<sup>301</sup>.

---

<sup>297</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Un plat de porc aux bananes vertes*, op. cit. p. 229.

<sup>298</sup> Etymologiquement, le résultat d'un emprunt modifié au latin *reflectere* : « courber en arrière, recourber », au figuré « ramener, retourner, détourner » « reporter sa pensée sur (un objet) », de re (->re) marquant un retour en arrière, et *flexere* « courber ployer » (-> fléchir), *Trésor de la Langue française*.

<sup>299</sup> S. SCHWARZ-BART, *Ti Jean l'horizon*, op. cit. p. 277.

<sup>300</sup> *Id.* p. 295.

<sup>301</sup> *Id.* p. 306.

On retrouve les images qui parsèment l'œuvre, travaillant en profondeur la question du reflet : le « globe », le « verre », la « fumée ». Le lecteur, comme les personnages qui lui ressemblent (voir plus haut) est invité à se voir en lui-même, à observer son propre reflet dans l'ouvrage ; et cet ouvrage semble lui-même figuré par l'image récurrente de la feuille de siguine, plante épiphyte de la forêt humide, dont les racines ont la particularité d'être aériennes : ni tout à fait déracinée hors de leur terre d'origine, ni tout à fait enracinées dans celle-ci. On la retrouve dans *Un plat de porc aux bananes vertes* :

Le cachet de cire, l'enveloppe qui cède sans résistance, comme une doublure usée ; enfin, d'une main tremblante, j'ai retiré la feuille de siguine que j'ai trouvée un peu amaigrie depuis la dernière fois ; et cependant, toujours assez jolie de chair pour qu'on la reconnaisse d'entre toutes les plantes anémiques d'Europe. [...] Mais surtout, elle avait conservé assez de laque, de velours et de moire, pour que, l'imagination aidant, s'y reflète un dernier rayon de lumière du pays. [...] Pour finir, je l'ai posée contre ma joue, et nous sommes restées ainsi, l'une avec l'autre, je ne sais combien de temps... sœurs oubliées d'un même exil, me semblait-il curieusement<sup>302</sup>.

On retrouve la siguine de *Ti Jean L'horizon*, et les reflets qu'elle offre. Ici la siguine est un miroir : posée contre la joue, elle offre une symétrie ; témoin de l'exil, elle le partage. À rebours du miroir stendhalien<sup>303</sup>, donc, dont l'orientation aiguillerait le lecteur vers une ou l'autre lecture du monde, le miroir schwarz-bartien est aussi un miroir tendu au lecteur, une invitation à lire en lui-même.

Mariotte, enfant Mariotte qui te tiens en moi... et si le mal dont tu souffres ne venait pas de l'absence d'yeux humains sur tes écritures, mais de ton propre regard ? Oh souviens-toi du beau proverbe Diola : *l'œil ne se voit point...* [...] Alassane Badje, te trahissant déjà de toutes ses fibres... les yeux tournés vers la Casamance, et disant... la vérité du puits est dans le reflet de la lune sur son eau... mais si tu te penches trop sur la margelle, il n'y a plus ni lune ni eau ni même ton propre visage : il n'y a plus qu'obscurité, hélas... ? Et ne t'es-tu pas trop penchée, l'autre semaine, en essayant de voir au fond de cette journée du 9 décembre le reflet précieux d'une vérité plus grande que toi-même ? [...] Alors pourquoi dans tes écritures, dès qu'il est question de ta petite personne, du passage de la vie dans tes propres veines, dans ton cœur, du reflet de la lune en tes eaux dérisoires ce vendredi 9 décembre 1952<sup>304</sup>...

---

<sup>302</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Un plat de porc aux bananes vertes*, op. cit. p. 45.

<sup>303</sup> « Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral ! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir ! », Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, chapitre XLIX « L'Opéra Bouffe », p. 354, Ed. Michel Lévy frères, 1854.

<sup>304</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Un plat de porc aux bananes vertes*, op. cit. p. 228.

Mariotte parle ici à son double (l'enfant qu'elle était), dont l'histoire se déploie littéralement au cœur du roman (des pages 101 à 155). On retrouve une symétrie, de l'une à l'autre qu'elle a été, renforcée par l'image du reflet de la lune sur l'eau. La mise en garde est celle de la réflexion : à trop regarder, on se perd en soi-même. Qui se perd dans sa propre réflexion (aux deux sens du terme), s'oublie dans un reflet, celui de la vérité. L'illusion est travaillée par le jeu des reflets, et le monde, comme dans un théâtre, est lui-même façonné par ces reflets. Mariotte fait son propre portrait, tant dans ses « cahiers » qu'en prenant la plume et se dessinant<sup>305</sup>. Cependant, lorsqu'elle fait son autoportrait, c'est vers le lecteur qu'elle tourne ce miroir. Elle retourne la perspective. Elle, qui dit ne pas savoir écrire, écrit. Mariotte écrit et le lecteur la voit écrire qu'elle écrit. Un vertige est donc créé par le jeu des reflets mis en valeur dans le roman. Il y a ici une double verticalité : de Mariotte avec son portrait, certes. Mais aussi du lecteur, tenant le livre, avec Mariotte, dans le livre. Deux âmes, au moins, sont sollicitées par l'écriture : entre narrateur, narrataire, lecteur, et écrivain, les miroirs sont tendus en vue pour générer un dialogue.

Ainsi, s'il est possible de lire, à la suite de Gyssels<sup>306</sup>, la reprise du dit « cycle antillais », dans les romans *L'ancêtre en Solitude* et *Adieu Bogota*, comme une manière de reprendre partiellement les éléments d'*Un plat de porc aux bananes vertes* et de *La mulâtresse Solitude*<sup>307</sup>, il nous semble important de souligner la nécessité de ces reprises. André Schwarz-Bart comme Simone Schwarz-Bart jouent sur la dualité, et leur écriture est profondément travaillée par la métaphore du miroir. L'œuvre, conçue en reflet, marquée par la répétition, se fait alors miroir tendu au lecteur : le créateur se regarde dans l'œuvre, et y retrouve son lecteur ; le lecteur, à son tour, s'y penche, et y voit à la fois l'écrivain... et lui-même. Ainsi se comprend aussi le travail sur les adaptations littéraires : se relisant, le créateur se retrouve, lui-même, lecteur de lui-même, et lecteur du regard de ses propres lecteurs. L'œuvre est tissée par tous ces regards croisés, ces intertextes qui se construisent en simultané.

---

<sup>305</sup> Voir notamment, K. GYSSELS, *Filles de solitude*, *op. cit.*, et F. MARGRAS, « Exploration iconographique des manuscrits d'André Schwarz-Bart », *op. cit.*

<sup>306</sup> K. GYSSELS, « "Who Owns André Schwarz-Bart ? », *op. cit.*

<sup>307</sup> « Car, à y regarder de plus près, il s'agit moins de compléter le cycle que de reprises partielles d'*Un plat de porc aux bananes vertes* et de *La Mulâtresse Solitude*, comme je l'ai démontré », K. GYSSELS, « Schwarz-Bart, André; Schwarz-Bart, Simone (2017). *Adieu Bogota. Suite-et fin?* », *op. cit.*

Il s'agit, de plus, par les reprises thématiques, lexicales, de souligner la complexité de l'âme humaine, mais aussi de signifier une évolution dans l'écriture, revendiquée par ailleurs :

F.K. : - Pourquoi estimez-vous sans cesse nécessaire de corriger, de recommencer ; pourquoi ces constantes « rectifications de tir », proches du perfectionnisme ?

A.S.B. : - Ce n'est pas le sentiment de la perfection, mais celui d'une trop grande imperfection. Eu égard à la gravité du sujet, il y a là une question de respect. Par ailleurs, si l'on rectifie le tir, c'est aussi parce que le tireur en vous change, ou parce que la cible bouge. Tout dépend du temps matériel de l'écriture. Un livre écrit rapidement est fait de la même pâte, il été écrit par le même écrivain. Lorsqu'il s'agit d'une longue recherche, d'une quête obscure, la recherche et son objet évoluent avec le temps. Dans la nuit, les mouvements sont bien incertains<sup>308</sup>.

Ici, il n'est donc pas vraiment question d'atteindre une perfection. Le texte publié est donné comme un état du texte, et ce qui le constitue, une matière offerte à la réévaluation. L'écrivain peut changer, il peut être double, triple, lui-même lecteur et surtout relecteur de son œuvre : il évolue, lui-même travaillé par d'autres créateurs qui l'accompagnent sur les chemins qu'il parcourt, et les dialogues qui se tissent au fil des années. Il s'autorise donc à revenir sur des passages, les réutiliser, les retravailler, pour les donner à voir, autrement, dans une œuvre toujours nouvelle, et pourtant semblable. Comme deux âmes collaborant ensemble, qui elles-mêmes sont rendues semblables par leur travail commun, et pourtant restent singulières, alimentant toujours l'échange. Nous l'avons vu, le jeu des reflets est plus accentué entre les œuvres mêmes : il est la marque d'une esthétique propre à Simone et André Schwarz-Bart, et fait signe vers cette collaboration littéraire qui les caractérise.

### 9.3. La littérature : un collier de perles sans fil ?

L'écriture schwarz-bartienne est celle du fil qui maintient le « collier de perles », image répétée dans les romans schwarz-bartiens : le tout ne fait sens que si les perles sont réunies ; sans que le lien qui les unit puisse pour autant être observé. Ainsi, un « collier de perle sans fil » n'est plus un collier de perles ; et, de la même manière, une collaboration littéraire dont on cherche à isoler les acteurs n'est plus une collaboration.

---

<sup>308</sup> A. SCHWARZ-BART, « Entretien à bâtons rompus avec André Schwarz-Bart », *op. cit.* p. 441.

### *Au fil du texte : l'image du collier de perles*

L'image du « collier de perles sans fil » est suffisamment présente pour que nous y consacrons ici un court chapitre de notre étude. Nous relevons quatre occurrences, les plus manifestes, issues de quatre romans différents, cités dans leur ordre de parution : *Un plat de porc aux bananes vertes*, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, *Ti Jean L'horizon* et *L'ancêtre en Solitude* :

Moman [Hortensia] [...] si elle disposait les choses dans le même ordre que grand-mère et les gens dans le même rang, les puissances spirituelles dans une même hiérarchie, du moins acceptait-elle plus aisément que grand-mère une modification dans le tableau de la comédie humaine, animale, spirituelle, au point que son esprit (à l'égard d'un collier de perles sans fil) ne ressentait pas devant ceux qui essaient de déranger l'ordre, la même terreur sacrée qui avait aliénée ma grand-mère [...]<sup>309</sup>.

Parfois, une crainte obscure me venait et mon esprit se défaisait, devenait semblable à un collier de perles sans fil<sup>310</sup>.

Le plus souvent, il [Wademba] entrait en furie au milieu de la leçon de feuilles et l'injurait sur ses quatre faces : elle [Awa] n'avait pas le don, disait-il, une tête quasiment pleine d'eau et quant à son esprit ?... un collier de perles sans fil pour les maintenir, qui roulent les unes sur les autres, à l'infini, voilà ce qu'il disait<sup>311</sup>.

Hortensia avait toujours su qu'elle avait dans le crâne un collier de perles sans fil, et rien ne lui plaisait davantage que cette pensée, elle s'en délectait secrètement, y voyant une sorte de privilège sur toutes les personnes qui l'entouraient, tandis que pour Man Louise, cette anomalie l'empêchait de prendre sa place dans l'ordre du monde<sup>312</sup>.

La métaphore revient donc dans une grande partie des romans signés Simone et/ou Simone et André Schwarz-Bart. À chaque occurrence, est associé l'« esprit » et le « collier de perles sans fil » : les perles sont alors l'image des pensées, décousues, des personnages ; un lien manque pour que le monde puisse être compris, assimilé. Cette dernière image ne laisse pas de surprendre. On comprend tout à fait ce qu'est, matériellement, un collier de perles ; or, si celui-ci perd son fil, il devient difficile d'envisager l'ensemble comme autre chose qu'un amas de perles insignifiantes et éparses. Néanmoins, la prose schwarz-bartienne semble maintenir l'idée que, si les perles sont là, et plus encore si elles sont là avec le dessein de former un collier, alors le fil inexistant, et pourtant en puissance, est bien là, lui aussi. Ainsi les perles de l'esprit

---

<sup>309</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Un plat de porc aux bananes vertes*, op. cit. p. 126.

<sup>310</sup> S. SCHWARZ-BART, *Pluie et vent sur Télumée miracle*, op. cit. p. 56.

<sup>311</sup> S. SCHWARZ-BART, *Ti Jean l'horizon*, op. cit. p. 22.

<sup>312</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *L'ancêtre en Solitude*, op. cit. p. 104.



d'Hortensia, de Télumée et de Awa, ne sont pas tout à fait défaites, à l'inverse de celles de Bayangumay, devenue Man Bobette, dans *La mulâtresse Solitude* :

Une flamme craqua dans la profonde obscurité, éclairant le visage d'une fille Congo [Bayangumay devenue Man Bobette, mère de Solitude] au long cou fléchissant, aux traits comme un museau de biche, et dont les cils couchés sur la paupière étincelaient de larmes qui se détachaient les unes après les autres, comme les perles d'un collier défait<sup>313</sup>.

La femme est animalisée : on retrouve ici l'ironie d'une image exotisante, qui réduit la femme à un animal, européen de surcroît – elle est comparée à une biche, et non à une antilope – cette image rejoint celle que son maître – le Chevalier de Dangeau- se fait d'elle. Elle pleure, et chaque larme est dotée d'une matérialité particulière : perle précieuse qui se perd faute de fil. Celui de la mémoire, d'un passé et d'une lignée disparue sous le joug de l'esclavage. Elle se situe ainsi à l'exact opposé de Mariotte, d'*Un plat de porc aux bananes vertes*, qui, elle, est habitée par les souvenirs qui l'assaillent, de manière décousue, certes, mais dont le fil est encore bien là :

En vérité, je sais bien que je ne suis pas folle et que moi aussi je tiens dans mon crâne les fils de ma vie enroulés comme une pelote<sup>314</sup>.

De la pelote au collier, il n'y a donc qu'un fil : d'Hortensia, avec son esprit semblable au « collier de perles sans fil » à Mariotte, sa fille, le fil devient pelote. Mariotte, écrivaine, parvient à tenir ensemble tous les fils qui relient le monde et sa vie, et à créer, dans ses « cahiers », par l'écriture, un monde où cohabitent les souvenirs, les rêves, les fantasmes, et le quotidien de l'hospice. La voix narrative est un flux qui relie. On ne peut alors s'empêcher de convoquer les mots de Reine-Sans-Nom à Télumée :

-Tu vois, les cases ne sont rien sans les fils qui les relient les unes aux autres, et ce que tu perçois l'après-midi sous ton arbre n'est rien d'autre qu'un fil, celui que tisse le village et qu'il lance jusqu'à toi, ta case<sup>315</sup>.

Le fil est donc non seulement ce qui fait l'unité d'un sujet, mais aussi ce qui le relie aux autres. Ce lien est rendu manifeste dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, lorsque Télumée se voit coupée du monde :

---

<sup>313</sup> A. SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, 1996, *op. cit.* p. 62.

<sup>314</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Un plat de porc aux bananes vertes*, *op. cit.* p. 19.

<sup>315</sup> S. SCHWARZ-BART, *Pluie et vent sur Télumée miracle*, *op. cit.* p. 131.

Cependant que je me parlais ainsi, nulle consolation ne me venait et j'ouvrais les yeux tout grands sur moi-même, et le soleil se couchait et la nuit tombait là-dessus, et le même soleil se levait le lendemain, et je voyais maintenant qu'aucun fil ne reliait plus ma case aux autres<sup>316</sup>.

Sa rencontre avec Olympe, personnage secondaire, brodeuse<sup>317</sup>, est déterminante : c'est ainsi qu'elle parvient à renouer les fils brisés entre elle et le village. Mais c'est aussi par le récit qu'elle y réussit : le roman *Pluie et vent sur Télumée Miracle* se divise ainsi entre « Présentation des miens » (où le fil généalogique est repris) et « Histoire de ma vie » ; à nouveau, et comme chez Mariotte, la narration et le récit à la première personne font le lien entre les événements qui constituent la vie du personnage. Les romans schwarz-bartiens donnent ainsi la parole à des lignées de personnages, qui s'inscrivent dans une continuité, mais surtout s'emploient à saisir un passé fragmenté, « perles » précieuses qu'il importe de rassembler dans un ensemble cohérent. Comme le souligne Frances J. Santiago Torres, étudiant la manière dont se déploient contes, mythes et légendes dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* et *Ti Jean L'horizon* :

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. [...] 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 ». Simone Schwarz-Bart base alors son projet d'écriture sur le désir de récupérer et de repérer ce passé fragmenté<sup>318</sup>.

Pour Torres, la parole peut devenir « le fil invisible qui unit toutes les communautés de la Guadeloupe et leurs habitants<sup>319</sup> ». Le « collier de perles sans fil » peut donc être compris comme cette fragmentation qu'il s'agit de recomposer : à l'inverse d'un puzzle, le collier peut rester disparate, constitué de diverses expériences - de perles plus baroques les unes que les autres -, sans toutefois perdre de son intérêt ni de son éclat. Cette image nous semble d'autant plus importante que nos écrivains s'attachent à souligner l'importance de la répétition et du divers. Le texte peut être composé, décomposé et recomposé, successivement cousu et décousu.

### ***L'oralité dans le texte : le leurre du prisme thématique***

---

<sup>316</sup> *Id.* p. 157.

<sup>317</sup> *Id.* p. 201.

<sup>318</sup> F. J. S. TORRES, « Une autre Histoire : l'œuvre de Simone Schwarz-Bart », *RELIEF - Revue électronique de littérature française*, vol. 15, n° 2, 27 décembre 2021, p. 94-105.

<sup>319</sup> O. HAMOT et K. GYSSELS, « “Le masque et la plume” : Intertextualités dans les œuvres d'André et de Simone Schwarz-Bart », *RELIEF - Revue électronique de littérature française*, vol. 15, n° 2, 2021, p. 1-7.

Outre la répétition de nombreux motifs thématiques et narratifs, interviennent aussi, dans le texte schwarz-bartien, l'héritage culturel et l'ancrage dans une culture orale des deux auteurs (yiddish et antillais). Certes, contes, légendes et chansons, parcourent le texte romanesque, et « encyclopédique ». Nous avons, de plus, pu observer l'effet de répétitions structurelles qui semblent propres au texte schwarz-bartien. Nous faisons ici l'hypothèse que ces répétitions sont caractéristiques de la prose de Simone et André Schwarz-Bart, héritant d'un mode de construction littéraire qui, s'il est ancré dans l'écriture, tient, sous certains aspects, de l'oralité.

Il s'agit donc ici de se projeter au-delà des thématiques et de la convocation évidente d'un monde oralisé, survalorisé par une série d'auteurs antillais, guadeloupéens ou martiniquais. Dès le début des années 1970, toute une époque littéraire met en lumière les contes, légendes, et enrichit son discours sur la littérature d'un passage presque obligatoire par la figure du conteur, « marqueur de parole » (Chamoiseau), fictif. Nous l'avons vu plus haut, la tendance est si ancrée qu'on la retrouve dans l'adaptation théâtrale du roman *La mulâtresse Solitude* par Chamoiseau et Labéjof : un conteur, absent par ailleurs du roman de Schwarz-Bart, se saisit de la narration, et fait vivre le roman à travers force incantations, marques locutoires, et sons de tambour. Ce phénomène qui perdure dans la narration jusqu'au milieu des années 1990 est souligné par Chancé :

Un grand nombre de romans vont donc se référer directement au conte antillais, empruntant les clichés énonciatifs, les situations et l'humour de ceux-ci, émaillant leurs discours de « krics-kracs » et de « messieurs et dames de la compagnie ». Ce sont les romans d'une créolité mythique où la collectivité est réunie, formant le destinataire immédiat, du moins imaginativement, du narrateur-conteur qui s'adresse à elle et la suscite<sup>320</sup>.

Cette créolité mythique pose bien sûr problème à plusieurs niveaux : le plus visible d'entre eux est qu'elle est feinte :

Ainsi, à travers ses stratégies narratives, le narrateur épouserait volontiers le point de vue de ce « peuple » qu'il veut faire surgir, selon Jacques Stephen Alexis, l'un des théoriciens du roman antillais [...] Mais ce projet narratif se heurte à quelques difficultés [...] le narrateur n'est pas lui-même issu du peuple ou il s'en est éloigné culturellement [...] le peuple n'est pas une collectivité unie mais un ensemble mosaïque qui se divise en innombrables singularités - il n'existe pas en dehors du fantasme du narrateur<sup>321</sup>.

---

<sup>320</sup> D. CHANCE, *L'auteur en souffrance*, op. cit., p. 23.

<sup>321</sup> *Id.*, p. 22.

Un écart se creuse donc entre la volonté littéraire, qui tente de ré-appriivoiser la parole orale fréquentée du vivant des écrivains<sup>322</sup>, qu'il s'agit de faire revivre, et la situation même de ces écrivains, qui ont (souvent) étudié en France, sont revenus savants, pétris de l'éducation coloniale (qu'il s'agira de contester), et donc fondamentalement marginaux. Cette ambiguïté est soulignée et ironiquement critiquée, notamment par Condé<sup>323</sup>, qui donne à voir des personnages savants mais irrémédiablement coupés des êtres, souvent illettrés, qui les entourent.

La narration, dans ces romans qui cherchent à imiter la « performance<sup>324</sup> » orale, innovante à bien des égards, tient donc du leurre : « on peut analyser la structure narrative qui en résulte comme celle du “conte-roman”, estimer que le métissage des modes narratifs est caractéristique du genre antillais et que le narrateur “marqueur de parole” mène à son paroxysme l'habileté du *trickster* des contes en se permettant toutes les transgressions. [...] Toutefois, cette stratégie qui, selon le critique haïtien, fait du conte-roman un genre spécifique, lié à un folklore, et en même temps “postmoderne”, a tendance à synthétiser des orientations contradictoires<sup>325</sup> ». Le « conte-roman » (pour reprendre la dénomination de Baumgardt) ne peut véritablement exister : la situation d'énonciation de l'écrit, si elle tente de donner à voir, à entendre, celle qui est propre au conte créole, ne peut se soustraire à la dimension scripturaire : le narrateur reste de papier, et quantité de paramètres propres à l'énonciation orale sont, de fait, exclus.

Nous avons vu que, pour ce qui concerne la littérature écrite, cette relation s'inscrit dans le cadre d'une communication médiatisée et par conséquent différée, car en règle générale, l'auteur et le lecteur ne se côtoient pas. Bien au contraire, un texte écrit rencontre son lecteur alors qu'il est dissocié de son auteur. Grâce à l'écriture, il développe une certaine « autonomie » : séparé de son créateur par le temps et par l'espace, le texte peut « voyager » même à travers les siècles et les continents. [...] La littérature orale [...] est énoncée dans le cadre d'une communication « immédiate », non médiatisée, dans un cadre spatio-temporel précis, par un énonciateur unique et devant un public unique<sup>326</sup>.

---

<sup>322</sup> J.-G. CHALI, « Contes créoles et subversion du discours littéraire », *Africultures*, n° 99-100, n° 3, Africultures, 2014, p. 392-399

<sup>323</sup> M. CONDE, *Traversée de la Mangrove*, Paris, France, Mercure de France, 1989.

<sup>324</sup> U. BAUMGARDT « La performance », dans U. BAUMGARDT et J. DERIVE, *Littératures orales africaines: perspectives théoriques et méthodologiques*, *op. cit.*

<sup>325</sup> D. CHANCE, *L'auteur en souffrance*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>326</sup> U. BAUMGARDT « La performance », dans U. BAUMGARDT et J. DERIVE, *Littératures orales africaines: perspectives théoriques et méthodologiques*, *op. cit.* p. 50.

Baumgardt souligne donc cette différence majeure qui sépare ontologiquement la situation d'énonciation de l'écrit et celle de l'oral : à l'oral, le texte est « non reproductible à l'identique » mais, plus encore « en dehors de la performance, le texte de littérature orale n'existe pas<sup>327</sup> ». Ainsi, jouer le jeu de traduire, dans l'écrit, une situation profondément attachée à une performance littéraire orale, équivaldrait à jouer un jeu biaisé, qui ne peut que partiellement leurrer le lecteur.

Pourtant, il est indéniable que la tradition orale occupe une place de choix dans les romans schwarz-bartiens. Les contes, les mythes, sont conçus comme des « fils signifiants », à partir desquels se déploie la trame narrative. Ainsi, dans un entretien avec Kaufmann, André Schwarz-Bart précise :

A.S.B. : Je ne sais si j'ai choisi, ou si le mythe a choisi pour moi. D'autres « interprétations » sont possibles, ou tout aussi impossibles, si vous préférez. Le mythe [des Justes] s'est présenté comme le seul moyen d'accrocher l'histoire à un fil signifiant. Heureusement, ma culture juive était plutôt élémentaire, ce qui m'a évité d'être étranglé par certains points d'orthodoxie. C'était plutôt la démarche d'un enfant qui apprend, que celle d'un homme qui se souvient. J'ai lu certains textes comme je voulais les lire. J'avais un besoin absolu, désespéré, de croire que les choses s'étaient bien passées ainsi<sup>328</sup>.

Ici, l'oralité, par le biais du mythe des Justes, est convoquée comme ce qui rend signifiant le texte, comme le fil autour duquel il se tisse, celui qui assemble les perles qui constituent les romans.

Il s'agit donc alors d'observer la manière dont cette oralité est subrepticement intégrée à la structure écrite des romans schwarz-bartiens. Ainsi, si l'écrit et sa pratique dominant le récit, indubitablement, il nous semble voir, dans la prose de Simone et André Schwarz-Bart, une pratique de la création inspirée de celle des aèdes, rhapsodes, griots... dépositaires d'un savoir-faire ancré dans l'oralité. Les deux auteurs se réclament de cette oralité, à la fois, comme nous l'avons vu, dans l'écriture d'*Hommage à la femme noire* mais aussi par toute une série d'appels et de reprises thématiques et stylistiques<sup>329</sup>. Plus encore, nous le verrons, ils s'attachent à inscrire cette oralité dans leur mode de création, marquée par une écriture collaborative.

---

<sup>327</sup>U. BAUMGARDT « La performance », dans *Id.* p. 50.

<sup>328</sup>A. SCHWARZ-BART, « Entretien à bâtons rompus avec André Schwarz-Bart », *op. cit.* p. 440.

<sup>329</sup> Ainsi, nous l'avons vu, du personnage de Solitude, qui peuple l'imaginaire des romans schwarz-bartiens. La fin de *La mulâtresse Solitude*, roman qui convoque une tradition orale paradoxalement invitée, a posteriori, à s'emparer du personnage de Solitude : « une sorte de chant très doux et sur lequel s'achèvent toutes les histoires, ordinairement, tous les récits de veillée, tous les contes relatifs à la femme Solitude de Guadeloupe... » (p. 152),

### *S'inscrire dans une tradition orale et pourtant créer de l'écrit*

De Parry, le premier à observer la structure des épithètes homériques, et Lord qui lui succède à plus récemment, Bouvier (2002) et Minchin (2001) qui réévaluent cette approche dans de récentes études, nombreux sont les chercheurs qui se sont attelés à l'étude du fonctionnement de la création orale, telle qu'on l'observe un peu partout dans le monde : chez Homère (Parry), mais aussi dans les épopées serbo-croates (Lord, 1960), dans les chants cérémoniels de certains chamanes népalais (Anne de Sales, ?), chez les troubadours, chez les poètes touaregs ou les *berstularis* basques<sup>330</sup>... Les reprises et les variations répondent ainsi à une pratique orale plus ou moins codifiée et partagée, qui s'attache au rythme comme support de la mémoire pour les rhapsodes.

Ainsi, pour Parry, le premier à l'étudier sous cet angle au début des années 1930, la fonction de l'épithète homérique, dans l'hexamètre dactylique de la poésie épique<sup>331</sup> qui rythme les épisodes chantés par les aèdes, est d'abord une fonction rythmique.

Pour lui [Homère], comme pour tous les aèdes, versifier, c'était se souvenir. C'était se souvenir des mots, des expressions, des phrases entendus dans le récit des aèdes qui lui avaient enseigné le style de la poésie héroïque. C'était se souvenir de la place, ou des places que les mots et les expressions traditionnels occupaient dans le moule complet de l'hexamètre. C'était enfin se souvenir des artifices innombrables qui permettaient de combiner ces mots et ces expressions en phrases parfaites et en vers dactyliques de six pieds pour exprimer les idées convenant aux récits des gestes légendaires<sup>332</sup>.

Ainsi, dans l'*Iliade* et l'*Odyssee*, les épithètes fixes seraient employées d'abord d'après leur valeur métrique et non selon leur signification :

Tous les héros de l'*Iliade* et de l'*Odyssee* disposent ainsi d'épithètes qui leur permettent de figurer dans un prédicat sujet allant exactement d'une pause à une extrémité du vers. Et, pour une pause donnée, cette épithète est généralement unique. Dans l'énumération

---

mais aussi le roman *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (p. 294, *op. cit.*) et enfin le traitement qui est fait de Solitude dans *Hommage à la femme noire*.

<sup>330</sup> Évoqués dans D. CASAJUS, « Retour sur le dossier H », dans *Derive, Jean & Ursula Baumgardt (dir.), Paroles nomades. Écrits d'ethnolinguistique africaine. En hommage à Christiane Seydou*, Paris, France, Éditions Karthala, 2005, p. 47-70.

<sup>331</sup> Mais elle ne s'y résume pas, et « les nouvelles contraintes métriques n'empêchent pas les poètes de réutiliser le vocabulaire homérique », notamment au VII<sup>e</sup> siècle. Voir à ce sujet D. ARNOULD, « Les épithètes homériques de la guerre Reprises et variations dans la poésie archaïque », dans *La Variatio. L'aventure d'un principe d'écriture, de l'Antiquité au XXI<sup>e</sup> siècle*, dir. Hélène Vial, Paris, Classiques Garnier, 2014, 264 vol., p. 45-54.

<sup>332</sup> M. PARRY, *L'épithète traditionnelle dans Homère: essai sur un problème de style homérique*, Paris, Société d'éditions "Les belles lettres", 1928, vol. 10, p. 6.

qui précède, le seul cas où l'aède se donne le choix entre deux épithètes est celui d'Achille, qui peut être indifféremment « aux pieds agiles » ou « au grand cœur » après la césure hepthémimère. (Si Ulysse après la césure hepthémimère est parfois « destructeur de villes » au lieu d'être « très rusé », c'est que l'aède a alors besoin d'une biconsonne pour allonger la voyelle précédant la césure). Les mêmes remarques pourraient être faites aussi pour les cas obliques. Si bien que les épithètes homériques forment un système suffisant et nécessaire. Suffisant puisqu'il permet aux héros d'apparaître dans à peu près tous les contextes métriques ; nécessaire parce que, les épithètes superflues étant très rares, il suffirait de retirer à un héros une seule de ses épithètes attitrées pour lui interdire d'apparaître dans certaines conditions métriques<sup>333</sup>.

La « litanie » (Cissé) des reprises et répétitions ne repose pas sur cette logique métrique stricte, le cas du roman rendant plus souple encore la rythmique prosodique. Néanmoins, il nous semble que les répétitions créent à la fois, comme nous l'avons vu, un réseau de sens, et une série de rappels au lecteur : ce n'est alors plus seulement la mémoire du créateur, mais aussi celle du lecteur qui est sollicitée. C'est aussi ce que remarque Bouvier, et, à sa suite, Casajus :

Des schémas syntaxiques, rythmiques ou phoniques se sont donc répétés dans un laps de temps assez court, comme si, par une sorte de phénomène d'hystérésis, ils avaient persisté quelque temps dans la mémoire de l'aède. Parry pensait, non sans raison, que les formules permettaient aux bardes de composer sans avoir l'esprit encombré de tâches mémorielles. On voit cependant que, si peu qu'ils la sollicitent, leur mémoire — ou tout au moins leur mémoire à court terme — n'est pas complètement en sommeil<sup>334</sup>.

La répétition de schémas syntaxiques et rythmiques, s'inscrit, dans le cadre d'une production orale, comme une nécessité : c'est la « diction formulaire », le socle sur lequel repose la création affranchie du médium écrit. Cependant, dans le cadre d'une production écrite, son utilité semble questionnable, et il est d'usage de considérer les répétitions syntaxiques chez un auteur comme une marque stylistique caractérisant l'écrivain, un fait de style dont il est coutumier. Il devient alors intéressant de comparer le traitement qui est fait de l'écrivain (enjoint à se méfier des redites, et des clichés, afin que sa prose gagne en valeur aux yeux d'un public de connaisseurs), et les attentes du lecteur vis-à-vis de l'oral qui dépend de la répétition pour exister. Ainsi,

[...] le chanteur d'épopée se soucie de raconter une histoire, et les formules lui viennent sans qu'il les ait cherchées. La formularité de sa diction indique certes que, tandis qu'il s'attache à faire avancer son récit et à capter l'attention de son auditoire, certaines opérations s'effectuent à son insu dans le sous-sol de son esprit. Ou plutôt, elle marque les limites à l'intérieur desquelles son esprit agit — on pourrait presque dire qu'elle indique ce qu'il ne fait pas. Une routine acquise de longtemps lui fait emprunter certains chemins et lui en ferme une multitude d'autres, incompatibles avec les exigences du mètre. Cette routine lui permet d'être économe, grâce à quoi il emprunte avec plus

---

<sup>333</sup> D. CASAJUS, « Retour sur le dossier H », *op. cit.*.

<sup>334</sup> *Id.*.

d'aisance et de liberté les chemins qui lui restent ouverts ; c'est pourquoi Laborde a raison de souligner que l'improvisation, musicale ou orale, suppose toujours une part de routine (1999, p. 285)<sup>335</sup>.

Casajus, dans l'observation d'un panel d'exemples de créations, oppose à une vision distinguant radicalement l'écrit de l'oral une « série graduée de dispositifs apportant des solutions distinctes à un même problème mental : 1) les automatismes formulaires ; 2) la collaboration d'un assistant ; 3) l'écriture<sup>336</sup> ». Ce qui rapproche alors les créateurs, qu'ils s'inscrivent dans un mode de création plutôt marqué par l'oralité ou dans un autre impacté par l'écrit, c'est donc cet usage du cadre de création qui leur est coutumier. Ainsi, les répétitions observées dans la prose schwarz-bartienne s'inscrivent dans cette perception d'un cadre de création particulier, construit par deux auteurs, réunis à la fois par leurs échanges et par leurs écrits. La collaboration peut alors se définir comme la construction commune de ce cadre de création qui favorise les répétitions et les retours. Il nous semble aussi important de souligner cette remarque de Parry au sujet des épithètes homériques auxquelles il consacre ses études :

On voit donc que les vieux auteurs n'avaient pas tort de remarquer que chaque héros recevait une épithète « non point selon le cas dont il s'agit, mais selon qu'il reste plus ou moins de place à remplir pour achever le vers ». Mais ils n'avaient pas mesuré combien le procédé était systématique. Un tel système, estime Parry, est trop complexe et trop parfaitement agencé pour avoir été forgé par un auteur unique. On doit donc penser qu'il est le produit d'un lent processus au cours duquel chaque génération d'aèdes modifiait sans s'en apercevoir le stock d'épithètes qu'elle avait reçu : des épithètes nouvelles apparaissaient là où il en manquait encore, d'autres tombaient en désuétude parce que superflues, et le système approchait ainsi peu à peu de la perfection qu'il a finalement atteinte. Si d'autres avant Parry avaient perçu l'influence du mètre sur la langue d'Homère, Bouvier souligne avec raison qu'il est là le premier à montrer que cette influence n'a pu s'exercer qu'avec le temps (Bouvier, 2002, p. 155)<sup>337</sup>.

Le temps est donc une donnée centrale pour construire un système de référence commun, et surtout des points d'ancrage qui scellent la collaboration. La création littéraire, écrite, ne fonctionne pas autrement ; mais l'oralité et ses études nous permettent de l'approcher autrement : si l'aède est capable de construire son système de référence à partir de celui qui lui est légué, de mener à la perfection une opération répétitive, on retrouve ici ce que fait Simone Schwarz-Bart. Se fondant sur un mode de création connu, fréquenté, elle continue, rhapsode

---

<sup>335</sup> *Id.*

<sup>336</sup> *Id.*

<sup>337</sup> *Id.*



jouant de l'oral et l'écrit et utilisant tous les moyens à sa disposition comme le faisait André Schwarz-Bart à peaufiner le texte schwarz-bartien, de répétitions en répétitions.

\*\*\*

En 2014<sup>338</sup>, prolongeant une étude entamée en 2011<sup>339</sup>, Gyssels décrit l'écriture et la collaboration schwarz-bartienne comme une « écriture réversible » : filant la métaphore, elle observe la manière dont le texte est « piqué », « repiqué », « recousu » ; pour la chercheuse, qui voit en Simone Schwarz-Bart une « doublure<sup>340</sup> » d'André Schwarz-Bart, le texte se fait textile, en accord avec les débuts de tailleurs de l'auteur juif :

Derrière la *piqûre* comme *souvenir-écran* (l'auteur se rappelle ces travaux d'aiguille des siens, tailleurs qui se faisaient souvent mal), se cache le traumatisme d'Auschwitz qui ressurgit et rompt le fil, arrête le temps. L'œuvre d'art ou les broderies, tissus et vêtements, exigeaient le maniement de cet instrument réversible : l'aiguille. Tantôt instrument de vie (à l'hôpital de Mayence où est soigné le suicidaire Ernie Lévy), tantôt instrument de mort, l'aiguille est omniprésente dans la coécriture. Elle capitonne et suture cet univers de douleur que l'écriture cherche à conjurer et relaye les deux monde endoloris. De fait, il est souvent question de se *piquer* par accident, de se pincer, de se « pinçoter ». Pour un auteur ayant fait de nombreuses heures d'apprentissage dans des ateliers de confections, la piqûre d'aiguille désigne cet interstice où l'inoubliable passé refait surface, gâchant le bonheur furtif, chassant l'instant heureux<sup>341</sup>.

Cette métaphore<sup>342</sup> de l'écriture schwarz-bartienne permet d'approcher le texte en le liant aux détails biographiques d'André Schwarz-Bart (ou plutôt d'Abraham Scwarzbart, s'il s'agit de faire référence à l'individu biographique<sup>343</sup>), perçu comme celui qui donne « le style et la

---

<sup>338</sup> K. GYSSELS, *Marrane et marronne la co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart*, *op. cit.*

<sup>339</sup> K. GYSSELS, « Adieu foulards, adieu madras », *op. cit.*

<sup>340</sup> « Devant les revers d'un parcours sinueux, devant l'incompréhension de sa "famille adoptive", il [André Schwarz-Bart] s'est choisi une "doublure de soi" (Gyssels, 2011b). L'un écrit, l'autre signe, c'est ce qui s'est déroulé pour *l'Etoile du Matin* », K. GYSSELS, *Marrane et marronne la co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart*, *op. cit.*, p. 440-441.

<sup>341</sup> *Id.* p. 92.

<sup>342</sup> On la retrouve aussi chez M. PROUST, qui envisage notamment son œuvre comme une tapisserie, M. PROUST et J.-Y. TADIE, *À la recherche du temps perdu*, Paris, France, Éditions Gallimard, 1999.

<sup>343</sup> Gyssels rappelle en effet ici le passé de l'écrivain, qui a travaillé avec Robert Bober, rue Maître-Albert, à Paris, dans l'atelier de Monsieur Grynspan, apprenant le métier de tailleur. L'amitié qui en naît est relatée par l'auteur de *Quoi de neuf sur la guerre ?*, Paris, France, Éditions Gallimard, 1993, et dans un ouvrage récent : R.

griffe », là où Simone Schwarz-Bart (pourtant elle aussi initiée aux travaux d'aiguille) ne teinterait le texte que par des « accents<sup>344</sup> ». Aussi cette approche du texte comme textile, dans son acception métaphorique mais aussi étymologique mérite selon nous d'être davantage appréhendée à la lumière du travail collaboratif que nous avons pu étudier.

Le « texte », définit comme « suite de signes linguistiques constituant un écrit ou une œuvre », est emprunté au latin *textus*<sup>345</sup> « tissu, trame », « enchaînement d'un récit », devenu « texte, récit » dès le IX<sup>ème</sup> siècle, dérivé de *texere* « tisser ». Or, au-delà de la question de la piqûre, il nous semble que cette acception étymologique se retrouve dans l'image du fil qui constitue la trame qu'est le texte. Il faudrait alors appréhender le texte collaboratif comme un tissu composite, composé tant d'autant de fils que de créateurs, et d'évolutions personnelles de ces créateurs. C'est ce que vient, selon nous, souligner Simone Schwarz-Bart dans ses entretiens :

Quand on vit et crée ensemble, on ne programme pas les choses bien sûr, elles se font jour après jour. Avec André, on se découvrait, on se montrait nos écrits respectifs et on s'apercevait avec surprise qu'on était sur la même ligne de crête. L'un pouvait commencer une histoire, l'autre la continuer. Nous avons le même besoin, la même nécessité, le même horizon. C'est ainsi que les choses se sont construites. Nous avons écrit ensemble *Un plat de porc aux bananes vertes* (Le Seuil 1967), *L'Ancêtre en Solitude* (Le Seuil, posthume, 2015) et *Adieu Bogota* (Le Seuil, posthume, 2017) mais pas seulement car cette saga antillaise dont ces romans faisaient partie, nous l'avons portée ensemble, y compris ce merveilleux volume, *La Mulâtresse Solitude* (Le Seuil, 1972), écrit en solo par André<sup>346</sup>.

L'œuvre, telle une tapisserie, se compose donc jour après jour. Les choses se construisent à plusieurs, et si l'aiguille ne semble tenue que par un seul, les fils, tissés, agencés par le « nous », sont autant de marques de cette construction : il suffit, pour les coécrivains, d'être sur la même « ligne de crête », ou, pour suivre notre métaphore, sur le même rang textile, suivant un patron similaire, maille après maille. Le fil prend alors une importance particulière, lui qui permet de « ravauder le tissu déchiré de l'Histoire<sup>347</sup> ». La littérature n'est rien, si elle se contente d'être

---

BOBER, *Par instants, la vie n'est pas sûre*, Paris, France, P.O.L., 2021, dans lequel se brode le lien entre l'écriture et la couture.

<sup>344</sup> K. GYSSELS, *Marrane et marronne la co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart*, op. cit. p. 435.

<sup>345</sup> Entrée « texte » dans le *Trésor de la langue française*, informatisé, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?15;s=3877168665;r=1;nat=;sol=4>, consulté le 17.06.22.

<sup>346</sup> F. BRIARD, « Simone Schwarz-Bart : "S'affirmer en tant que personne libre n'interdit pas d'inclure les autres" », 18 juillet 2021 (en ligne)

<sup>347</sup> *Id.*

un « collier de perle sans fil », expression récurrente dans l'œuvre des Schwarz-Bart sur laquelle nous nous sommes arrêtés.

Dans *L'étoile du matin*, Simone Schwarz-Bart souligne :

Je ne détricoterai pas notre travail, et sur notre collaboration, je ne donnerai pas d'explication à ce qui est fait sans explication<sup>348</sup>.

Le verbe « détricoter », à la lumière de ce que nous avons pu développer plus haut, n'est pas choisi à la légère. Simone et André Schwarz-Bart « tricotent » un travail commun, dont les fils se mêlent. La cosignature est la marque d'un acte indivisible, indivisé, qu'il importe de considérer comme tel. André Schwarz-Bart souligne ainsi, au sujet de la nature de leur collaboration littéraire :

En ce qui concerne *La mulâtresse Solitude*, on peut parler de trois formes différentes de collaboration :

1. Certaines histoires, certaines descriptions, certains personnages sont directement extraits, pour l'essentiel, de ces petits récits qu'elle écrit d'abord pour elle-même. *Nous sommes convenus, Simone et moi, de ne donner aucune référence à ce sujet ; afin qu'une vaine curiosité n'aille pas triturer un ouvrage dont nous estimons, pour le publier, qu'il est devenu profondément « un »* (c'est nous qui soulignons).
2. De même, dans d'autres cas, quand le récit demande une scène, un dialogue précis, ma femme se charge de les écrire librement, dans sa langue personnelle, avant que je ne les harmonise avec le ton général du travail. Là non plus, aucune indication ne peut être fournie aux esprits qui ignorent (ou refusent) qu'*un et un font un*, comme l'a dit Sartre en un mot célèbre ; lorsque l'unité, ainsi additionnée, est l'âme de la créature.
3. Les parents se plaisent parfois à répertorier les traits d'un enfant, selon qu'ils relèvent 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 de nez, comment classer les poumons, la texture des os ou le réseau vasculaire de l'enfant ?... Comment classer l'invisible ?... Tel est le troisième point dont je désire vous entretenir – et qui, à certains égards, est associé aux deux précédents<sup>349</sup>.

Ce petit texte, qui affirme pouvoir, justement, « détricoter », en trois étapes claires, les phases de travail des Schwarz-Bart, est trompeur. Il y est dit que, dans un premier temps, Simone dit, ou écrit des passages amenés à être modifiés, qu'André Schwarz-Bart « adapterait », dans un deuxième temps, au roman. Nous savons que cette division schématique

---

<sup>348</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *L'ancêtre en Solitude*, op. cit., p. 12.

<sup>349</sup> A. SCHWARZ-BART, « Dernier des Justes : André Schwarz-Bart s'explique sur huit ans de silence. "Pourquoi j'ai écrit La Mulâtresse Solitude" », op. cit.

n'est pas tout à fait conforme à ce que révèlent les documents que nous avons pu consulter : les lettres à Paul-André Lesort montrent bien des passages entiers rédigés par Simone Schwarz-Bart, qui auraient constitué une base matérielle, au moins à *Un plat de porc aux bananes vertes*. Mais le troisième point vient détruire l'équilibre du château de cartes, précaire, qui semblait se donner à voir dans les deux premiers temps : l'ouvrage est le fruit d'un travail indivisible, qui est le fait des deux. Cette pseudo-description, certes, dans son contexte, comme le précisait Wells<sup>350</sup>, construit l'image des auteurs aux yeux du public. Mais elle ne dit pas grand-chose de la collaboration, en précisant à la fois qu'elle va la décrire et qu'elle se refuse à la décrire. Par ce texte, qui semble présenter la collaboration de Simone et André Schwarz-Bart, le lecteur est en fait invité à lire « l'invisible », et à l'appréhender comme tel : il ne va pas « triturer un ouvrage », et donc altérer ce qui, dans un sens matériel, et dans le domaine de la couture et du tricot, est aussi un travail d'aiguille. Plus loin, André Schwarz-Bart souligne, de nouveau :

Depuis que nous travaillons ensemble, nous avons consacré des centaines d'heures à la discussion. Il nous est devenu impossible, à tous deux, de déterminer à qui appartenait telle idée, telle vue, telle conception philosophique, psychologique ou sociale de l'âme antillaise. Et dans le même temps que notre rapport respectif avec les Antilles se transformait, la substance profonde du projet initial s'en trouvait modifiée<sup>351</sup>.

Le dialogue, central dans la collaboration, comme nous avons pu le voir, est le moment où se tisse la toile du texte, fil à fil. La collaboration s'invente donc *au présent*, dans une immédiateté qui nourrit le roman, à l'instar de toute création littéraire. On la retrouve par exemple dans le discours de Claude Simon, à Stockholm en 1985 :

Et, tout de suite, un premier constat : c'est que l'on n'écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au *présent* de celui-ci, et résulte, non pas du conflit entre le très vague projet initial et la langue, mais au contraire d'une symbiose entre les deux qui fait, du moins chez moi, que le résultat est infiniment plus riche que l'intention<sup>352</sup>.

Comme chez Schwarz-Bart, l'ouvrage littéraire s'inscrit dans une proximité assumée de l'art avec le labeur des artisans<sup>353</sup>. Le lecteur est invité à observer cet ouvrage, mais aussi à se

---

<sup>350</sup> C. WELLS, « La poétique de la relation conjugale », *op. cit.*.

<sup>351</sup> A. SCHWARZ-BART, « Dernier des Justes : André Schwarz-Bart s'explique sur huit ans de silence. "Pourquoi j'ai écrit La Mulâtresse Solitude" », *op. cit.* . C'est nous qui soulignons.

<sup>352</sup> C. SIMON, « Claude Simon – Nobel Lecture, Conference Nobel le 9 décembre 1985 », *op. cit.*.

<sup>353</sup> « Et c'est bien un langage d'artisans que, durant des siècles, avant, pendant et après la Renaissance, tiennent les plus grands écrivains ou musiciens, parfois traités comme des domestiques, œuvrant sur commande et parlant de leurs travaux (je pense à Jean-Sébastien Bach, à Nicolas Poussin ...) comme d'ouvrages très laborieusement et

l'approprier : il tient en main les fils qui le composent, et c'est à lui de les faire fonctionner dans son esprit, mais aussi de tisser le lien qui le relie, comme autant de perles, à cet ouvrage qu'il contribue à étoffer, de donner un sens à l'ensemble.

---

très consciencieusement exécutés. Comment donc expliquer qu'aujourd'hui pour une certaine critique, les notions de labeur, de travail, soient tombées dans un tel discrédit que dire d'un écrivain qu'il éprouve de la difficulté à écrire leur semble le comble de la raillerie ? Peut-être n'est-il pas mauvais de s'attarder sur ce problème, qui débouche sur des horizons beaucoup plus vastes que de simples mouvements d'humeur ». *Id.*

## Conclusion

Borges dans la bibliothèque schwarz-bartienne

Il faudra sans doute toujours garder à l'esprit que pour les Schwarz-Bart, l'écriture est une « non-vocation<sup>1</sup> » : elle repose sur une nécessité, s'articule « en réponse à un événement<sup>2</sup> » ; elle est un chemin, mais n'en constitue pas la fin. Humblement, les auteurs s'effacent : en public, mais aussi dans leurs lettres, échangées dans un cadre privé, ils répètent, inlassablement, qu'ils ne sont pas écrivains. Leur œuvre, néanmoins, s'inscrit dans une forme d'éternité, au sens où l'entend Borges :

On m'a dit qu'il existe des livres, assez volumineux, dans lesquels on trouve, par exemple, cinq cents façons d'indiquer l'automne, cinq cents façons d'indiquer l'été, etc. Et ces cinq cents façons, qui sont acceptées par le lecteur, ont toujours cinq ou sept syllabes, syllabes habituelles de la poésie japonaise. Et le fait de les utiliser, d'user de lieux communs, n'est pas considéré comme une faute ; parce que pour les Japonais être original c'est être vaniteux : il vaut donc mieux qu'un poème ne soit pas original, il suffit qu'il soit éternel, ce qui est le plus important<sup>3</sup>.

On lit dans ce passage le rêve borgésien d'une bibliothèque contenant l'ensemble des connaissances du monde : les ouvrages condensent cinq cents manières de dire le réel, et l'écrivain est invité à disposer de cette matière pour façonner son œuvre. Celle-ci se défend alors de toute originalité : elle est reprise du même, et les répétitions qui composent le travail poétique sont une garantie d'éternité. Le poème et, avec lui, la poésie, naît et renaît, à chaque fois qu'il est écrit et réécrit.

Soulignées par André Schwarz-Bart dans l'exemplaire qu'il possédait dans sa bibliothèque<sup>4</sup>, ces phrases de Borges résonnent singulièrement. Elles répondent à l'esthétique construite par les Schwarz-Bart au fil de leur collaboration littéraire. Cette dernière s'appuie sur un système de reprises, d'échos, qui se déploient d'œuvres en œuvres : des passages, des thèmes et des

---

<sup>1</sup> F. KAUFMANN, « “La non-vocation d'André Schwarz-Bart” », *Continents manuscrits Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora*, n° 10, 15 mars 2018 (DOI : 10.4000/coma.1173)

<sup>2</sup> A. SCHWARZ-BART, discours de réception du Prix de Jérusalem, 1967. Consulté à l'IMEC, et reproduit dans F. KAUFMANN, « *Le dernier des Justes d'André Schwarz-Bart, Genèse, structure, signification* », *op. cit.*.

<sup>3</sup> J. L. BORGES, O. FERRARI et R. PONS, *Borges en dialogue*, *op. cit.*.

<sup>4</sup> La bibliothèque d'André Schwarz-Bart, transférée en 2018 de Goyave à Paris, contient plus de 1800 ouvrages annotés par l'auteur. Ils sont considérés, par les chercheurs, comme des carnets de note, et c'est à ce titre qu'ils ont rejoint les collections de la Bibliothèque nationale de France. À ce sujet, voir notamment J. VILLEMINOZ, « Décrire la bibliothèque d'André Schwarz-Bart », *op. cit.*.

images brodent le tissu d'une écriture marquée par le dialogue et l'échange. C'est à ce titre qu'ils emploient et réemploient, dans leurs récits, les mêmes bribes de vies aux accents d'immortalité. L'éternité s'écrit dans les romans publiés du vivant des auteurs et dans ceux qui suivent la mort d'André Schwarz-Bart : Simone Schwarz-Bart, en publiant *L'étoile du matin* puis *L'ancêtre en Solitude* et *Adieu Bogota*, réveille en effet à la fois une mémoire et une écriture. Ce faisant, elle met en relief l'humilité de la démarche créative, appelée sans cesse à être ravivée, par elle ou par d'autres. Plus loin André Schwarz-Bart souligne un nouveau passage de Borges :

Si bien que n'importe qui peut prendre une de ces façons d'indiquer les saisons, ou d'emprunter le vers qu'il veut à un autre poète, cela n'a pas d'importance... puisqu'on pense la poésie comme éternelle. Après tout c'est une attitude assez proche de celle des Hébreux qui prennent des livres complètement différents, supposant des mondes différents, correspondant à des époques différentes, et admettent que tous ont été écrits par l'Esprit. En effet, que peuvent avoir de commun le *Livre de Job* et la *Genèse*, ou le *Cantique des Cantiques* et le *Livre des Juges* ? Absolument rien. Mais on suppose qu'ils ont été dictés par le même esprit à différents scribes. C'est un peu l'idée de la poésie japonaise, à savoir qu'il importe peu que le poète soit original, pourvu que, ce qui est plus important, son poème soit beau<sup>5</sup>.

Les échanges qui nourrissent l'œuvre font donc de celle-ci le lieu d'un foisonnement : dans l'écriture, se dévoilent aussi tous les textes de celles et ceux qui entourent le couple d'auteurs. Ces livres, dans lesquels ils puisent, génèrent ce dialogue essentiel à toute collaboration littéraire. Ils donnent une profondeur à l'œuvre, travaillée à la fois par des phénomènes d'intertextualité (perceptibles par le lecteur) et d'exogénèse (dont on retrouve les traces dans les brouillons et manuscrits des auteurs).

De la même manière, l'œuvre propose d'étendre le dialogue au-delà des pages. L'invitation à la création semble révélée par les romans eux-mêmes. Le lecteur est convié à s'en emparer, à faire sienne cette *étoile du matin* qui s'allume pour Haïm<sup>6</sup> (double d'André Schwarz-Bart, personnage dans lequel se coule aussi, à son tour, Simone Schwarz-Bart), signe d'un espoir et d'une renaissance. L'écriture s'inscrit dans la recherche d'un contact, contact avec l'autre, avec les disparus.

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

---

<sup>5</sup> J. L. BORGES, O. FERRARI et R. PONS, *Borges en dialogue*, op. cit.

<sup>6</sup> A. SCHWARZ-BART, *L'étoile du matin*, op. cit..

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... Sur 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 »<sup>7</sup>.

La démarche schwarz-bartienne se présente comme ouverte : elle est marquée par celle des contes et des légendes, qui repose sur la transmission et les phénomènes de reprise. Nous avons, à ce titre, évoqué les travaux d'adaptation des œuvres qui, à leur tour, se construisent comme des dialogues : André Schwarz-Bart comme Simone Schwarz-Bart prennent part à l'ébullition créative amorcée par leurs romans, conseillant, annotant, corrigeant, amendant les propositions des scénaristes qui les entourent. Souvent, ils s'effacent : la figure de Solitude est tirée d'une phrase de Lacour ; elle parcourt l'intégralité de l'œuvre des Schwarz-Bart, avant d'être reprise par tout un peuple, qui élève son histoire au rang de mythe fondateur. Leur trace devient imperceptible, absorbée par la légende.

La toute récente parution de « Kaddish<sup>8</sup> », la pièce de théâtre d'André Schwarz-Bart, retranscrite par Kaufmann pour la revue *Tsafon*<sup>9</sup>, nous invite à soulever quelques pistes de réflexion supplémentaires. Ce travail, trop récent pour être tout à fait intégré à notre étude car publié en juin 2022, permet de poursuivre et d'enrichir la réflexion que nous avons amorcée.

« Kaddish », « le dernier roman juif » : enjeux d'une récente publication

« Kaddish » est le plus conséquent des projets inachevés d'André Schwarz-Bart : portant le nom d'une prière juive millénaire, le « Kaddish » s'inscrit comme un projet majeur, qui se dérobe à l'écriture. On décompte, dans les archives conservées à la BnF, des milliers de feuillets, de notes et de renvois, souvent sous la forme d'un « K » entouré<sup>10</sup>. Comme le décrit Keren Mock :

Des journaux et des magazines découpés et annotés, des carnets organisant l'inventaire de ses ouvrages, et une bibliothèque pleine de livres enrichis de *marginalia* : telle semble être la forme native de ce dossier de genèse aux dimensions démiurgiques. Cette importante œuvre mémorielle laissée en suspens n'est pas une simple hypothèse :

---

<sup>7</sup> « Épilogue », *Id.*

<sup>8</sup> F. KAUFMANN, « Kaddish Reconstitution conjecturale d'une pièce de théâtre détruite d'André Schwarz-Bart. Présentation, annotations, agencement et édition de fragments et brouillons », *op. cit.*

<sup>9</sup> La revue *Tsafon* (Nord en hébreu) est publiée depuis 1990 sous la direction du Pr. Jean-Marie Delmaire, (Directeur de l'Institut de Recherche en Histoire des Religions) puis de Danielle Delmaire, Professeur émérite de l'Université de Lille.

<sup>10</sup> J.-P. ORBAN, « Comme un voleur qui enrichirait la maison cambriolée », *op. cit.*



partout la notation « K » renvoie bien à l'idée unificatrice du Kaddish, et cette totalité virtuelle faite de notes autographes, d'ouvrages, de pliages, d'arrachages et de pages découpées porte la marque d'une recherche approfondie, et se présente explicitement, au-delà des livres et des documents qui l'abritent, comme l'« œuvre juive » de Schwarz-Bart, son « Kaddish ». Cette étonnante récurrence de l'initiale « K » paraît, de ce point de vue, se rapporter à l'un des titres envisagés au cours du projet et qui semble avoir fini par s'imposer. Ainsi, à la faveur de cette prière sacrée qui se reformule à travers mille citations, c'est la trame sous-jacente de la Shoah qui reprend possession du texte tout entier. Après des années de réflexions et de publications sur l'intertexte colonial, c'est un Kaddish totalement intégré dans la langue française, une sorte d'intertexte hébraïque sans hébreu, qui prend les commandes de l'écriture<sup>11</sup>.

Le projet « Kaddish », au fil des ans, oscille entre le roman (« Kaddish I ») et le théâtre (« Kaddish II »), sans trouver une forme qui convienne à son auteur : nulle structure pour rassembler les traces éparses d'une écriture qui se cherche, nulle armature pour achever cette prière adressée aux disparus. Kaufmann revient sur ce travail « in-fini » qui envahit les notes de travail de l'écrivain :

Inachevé parce que bloqué dans des impasses, et sans cesse détruit : comme Pénélope défaisant, le soir, la toile qu'elle avait tissée le jour ; ou, selon l'image récurrente dans les notes de Schwarz-Bart, comme le texte sans cesse recommencé, écrit sur le sable, et que la marée vient effacer. Mais in-fini parce qu'il est repris indéfiniment : à la fois ancien et toujours nouveau parce que renouvelé chaque jour par l'auteur qui ne cesse de devenir « un autre », et irrigué pourtant d'une même sève<sup>12</sup>.

Un texte toujours renouvelé, identique et pourtant « autre » qui irrigue les romans. Il génère une collaboration qui « saute par-dessus toutes les frontières, les murs de toutes les prisons collectives, dans le temps et dans l'espace<sup>13</sup> », dont nous avons exploré quelques-uns des enjeux. En 2022, Kaufmann propose une version inédite de « Kaddish » élaborée par ses soins. Cette « reconstitution conjecturale » est publiée dans la revue biannuelle d'études juives interdisciplinaire *Tsafon*. Elle explique sa démarche dans un « avant-propos » :

Le texte qu'on va lire ne s'appuie pas sur un manuscrit complet d'André Schwarz-Bart et ne constitue en rien un texte fixé par lui. Il est reconstruit à partir de brouillons, de fragments dispersés que j'ai retrouvés dans le bureau de l'auteur, classés et retapés au fil de mes séjours à Goyave, en Guadeloupe, entre 2010 et 2016 : feuilles de carnets ou de cahiers, notes et dialogues inscrits à même les livres de sa bibliothèque, feuillets isolés, et à partir de 2016, dépouillement de neuf cassettes audio où André Schwarz-Bart a dicté ses remarques, des sources de sa documentation, et l'esquisse de scènes incomplètes qu'il improvisait et corrigeait en les jouant, avec des intonations justes,

---

<sup>11</sup> K. MOCK, « «Un feu brûle en moi»: dernières lignes du «Kaddish final» d'André Schwarz-Bart », *op. cit.*.

<sup>12</sup> F. KAUFMANN, « Kaddish Reconstitution conjecturale d'une pièce de théâtre détruite d'André Schwarz-Bart. Présentation, annotations, agencement et édition de fragments et brouillons », *op. cit.*

<sup>13</sup> S. SCHWARZ-BART, « Petite note d'introduction » à A. SCHWARZ-BART, *L'étoile du matin*, *op. cit.*

souvent bouleversantes. La plupart de ces fragments, mais pas tous, portent la mention : Kaddish, parfois même : Kaddish-Théâtre (pour les distinguer de Kaddish-Roman). Aucun, ou presque n'est daté et il est pratiquement impossible, pour l'instant, de retracer une chronologie de la rédaction de cette pièce<sup>14</sup>.

Elle s'attelle donc à unifier un travail morcelé, « une sorte de puzzle », choisissant entre les « différentes versions » élaborées par l'auteur, sans savoir précisément leur chronologie. La chercheuse réagence, harmonise les noms, change la ponctuation, ajoute des indications scéniques<sup>15</sup>. En somme, dans une démarche proche de celle de Simone Schwarz-Bart travaillant aux romans posthumes, elle élabore une proposition de publication, mâtinée d'idées d'écriture, voire de réécritures. Cette approche n'est pas sans poser quelques questions, qu'elle formule par ailleurs :

Mais a-t-on le droit, en s'appuyant sur des notes et des plans rédigés de la pièce, et sur des connaissances extra-textuelles, de réunir, de classer, de choisir une version plutôt qu'une autre, de renoncer à un passage non abouti parce que trop partiel, encore en projet, raconté plutôt que rédigé ? Est-il légitime de mettre bout à bout des fragments de brouillons, difficiles à déchiffrer parce que manuscrits ou enregistrés sur dictaphone, elliptiques parce que destinés au propre usage de l'auteur, chacun appartenant à une période différente et à un état plus ou moins élaboré du brouillon ? Est-il souhaitable de figer une œuvre qui se voulait, dans l'esprit de Schwarz-Bart, perpétuellement malléable<sup>16</sup> ?

La question de la légitimité semble lancinante : Kaufmann peut-elle publier les brouillons et manuscrits d'André Schwarz-Bart, les figer définitivement, choisir une forme là où aucun choix n'avait auparavant été fait ? Peut-elle modifier, travailler les passages destinés à cette publication ? Plus encore, peut-elle signer de son nom le produit fini, le résultat de cette

---

<sup>14</sup> F. KAUFMANN, « Kaddish Reconstitution conjecturale d'une pièce de théâtre détruite d'André Schwarz-Bart. Présentation, annotations, agencement et édition de fragments et brouillons », *op. cit.*

<sup>15</sup> « Le lecteur doit savoir que devant les lacunes du texte (si l'on en croit les plans ou notes annonçant le travail à accomplir), et l'absence de chronologie, j'ai pris (rarement) la décision d'emprunter à d'autres notes, extérieures ou non à la pièce, des éléments, pertinents à mes yeux, susceptibles d'assurer une continuité aux scènes esquissées, de compléter un dialogue. J'ai dû décider de l'ordre et de la place des unités scéniques et m'appuyer sur divers plans, dont deux (sans dates) indiquent soit une pièce en un acte et cinq tableaux (cahier A4), soit en deux actes et neuf tableaux (cassette 122). Il existe également une autre version dont les personnages portent sur trois générations : le grand-père déporté avec son fils enfant, le fils, et deux petits-fils, manifestement juifs. Mais les fragments sont trop partiels et peu nombreux, et des thèmes similaires figurent dans les autres versions. Les prénoms et noms des personnages changent d'une version à l'autre, et même sans doute, à l'intérieur d'une même version. C'est ainsi que le fils peut s'appeler Avrohom, prénom yiddish de l'auteur dont le prénom d'état-civil est : Abraham puis Abraham André ; ou Salomon, comme le frère aîné déporté de l'auteur : Jacques-Salomon ; ou encore Samuel (Shmouel, second prénom hébraïque de Jacques, en yiddish Shmoul). J'ai harmonisé et choisi partout le prénom Shmouel. En bref, en l'absence d'un texte suivi, j'ai fait usage de choix personnels pour produire le texte qu'on va lire. » *Id.*

<sup>16</sup> *Id.*

minutieuse élaboration posthume ? Notre travail de thèse a permis de montrer qu'en réalité deux réflexions se détachent de cette approche, qui ne peuvent tout à fait se confondre.

La chercheuse s'interroge sur la légitimité de reprendre et poursuivre un travail inachevé. Nous l'avons montré, le texte schwarz-bartien est ouvert à la reprise et à l'adaptation. Kaufmann aurait donc toute légitimité à proposer sa version de « Kaddish » : elle s'inscrirait en effet dans un mouvement inspiré par l'œuvre des Schwarz-Bart, une dynamique d'ouverture créative fructueuse et salutaire. En revanche, il nous semble problématique de présenter et revendiquer – ou non – cette démarche comme une cocréation, que viendrait appuyer la signature d'André Schwarz-Bart : ici, Kaufmann ajoute selon nous une dimension tout à fait inédite à la question de la collaboration littéraire. Elle ne serait ni tout à fait collaboratrice, ni tout à fait créatrice. Ce statut, équivoque, pourrait remettre en question, de notre point de vue, sa légitimité.

Notre travail de thèse a mis en lumière le dialogue comme marque inaliénable des œuvres écrites en collaboration, que celle-ci soit assumée par une cosignature ou non. L'œuvre naît en effet de l'action concertée d'un ou plusieurs créateurs, qui en déterminent le contenu, influent sur son agencement, et ont un impact, assumé ou non, sur l'évolution du style. Ainsi, que la collaboration soit, ou non, matérialisée par une signature, elle est constitutive de l'œuvre. Chez Simone et André Schwarz-Bart, la collaboration littéraire débute avec *Un plat de porc aux bananes vertes*, roman cosigné, et se déploie ensuite dans l'ensemble des romans et encyclopédies, puis dans les ouvrages posthumes. Nous avançons en effet que les deux écrivains, même s'ils cessent d'écrire ensemble, continuent d'échanger, de partager, sans doute même de se relire, de se corriger. Ce travail commun reste perceptible dans les lectures et relectures qui sont faites des adaptations des romans : l'intermédiaire que représente la « cassette » apparaît ainsi de manière conjointe dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart, avec la pièce de théâtre *Ton beau capitaine* (1989), qui met en scène un unique acteur, jouant un exilé haïtien écoutant les cassettes envoyées par sa douce restée en Haïti, et dans celle d'André Schwarz-Bart, qui enregistre sa voix sur des cassettes, pour élaborer certains des brouillons de « Kaddish<sup>17</sup> ». Au regard de ces observations, il nous semble qu'imaginer qu'André aurait voulu ou pu écrire et mener à bout une nouvelle œuvre, solitaire, alors qu'il est positivement

---

<sup>17</sup> Cette similitude est renforcée dans la reconstitution de la pièce par Kaufmann. Elle précise : « Rôle des cassettes tout au long de la pièce. Quand ils sont deux, il y a toujours un personnage visible et un personnage invisible, figuré par une voix de cassette ». Elle souligne, en note « Cette mention écrite convient aussi parfois à la première version où les personnages sont des fantômes, qui apparaissent de manière fugitive sur la scène. Mais ici, dans les premières scènes, Abraham/Avrohom est seul sur scène et parle avec la photo (qui répond sur une cassette pré-enregistrée). C'est plus tard dans la pièce que les fantômes se matérialisent sur scène, bien que de manière onirique » *Id.*

marqué par l'expérience collaborative, est sans doute une hypothèse qui relève du fantasme. C'est pourtant ce que laisse transparaître la démarche de Kaufmann lorsqu'elle met bout à bout des manuscrits écrits de manière isolée par l'écrivain puis y appose la signature d'André Schwarz-Bart. Cette idée est probablement modelée par une vision de l'auteur comme figure inspirée, à rebours d'une réalité qui met en relief une écriture modelée par la richesse d'une multiplicité d'échanges. Elle occulte de plus l'humilité de l'écrivain qui ne se considère pas comme écrivain, qui dit vouloir publier anonymement, et revendique une approche de la création comme un acte à la fois profondément désincarné, et infini.

L'entreprise de Kaufmann avance à tâtons, hésitant entre filiation et autonomie. En effet, si Kaufmann a longuement échangé avec André Schwarz-Bart, de son vivant, c'est essentiellement dans le cadre de ses recherches, et non dans celui d'une création commune. Or, nous avons déterminé que les cocréateurs sont ceux qui décident, de concert, du moment où l'œuvre doit être finie. Ainsi, si nombreux sont les éditeurs qui ont pu rassembler une œuvre éparpillée<sup>18</sup>, alors même qu'ils n'avaient pas pu avoir d'échanges avec l'écrivain, aucun n'a (encore) joué le rôle d'un collaborateur inspiré, en procédant à des ajouts ou des suggestions de mises en scène. Tout au plus se permettent-ils généralement d'ajouter des notes explicatives, des points de contexte, des analyses ponctuelles. Kaufmann est dans un entre-deux : elle est d'abord chercheuse, généticienne, elle fait de « Kaddish », une « reconstitution conjecturale » qui, à ce titre, s'inscrit dans une série de tentatives similaires, ayant pour vocation de donner un aperçu possible de l'agencement d'une œuvre pour laquelle le lecteur est réduit à élaborer une série de conjectures. Une tension significative est portée par les deux termes qui composent le sous-titre du travail de Kaufmann : ils oscillent entre l'objectivité et la virtualité. Il est aussi à ce titre important de remarquer que cette « reconstitution » est publiée dans une revue spécialisée, ce qui donne au texte un statut particulier : le texte n'est pas « figé », mais proposé comme une lecture possible. Mais Kaufmann est aussi, indubitablement, créatrice, assumant des choix qui pourraient, du moins en apparence, lui donner un statut, sans doute problématique, de collaboratrice posthume. Son travail s'affirme comme une réécriture, dans le sillage ouvert par l'écriture schwarz-bartienne, mais, pourtant, la chercheuse oscille entre le désir d'y apposer son nom, de revendiquer son apport créatif, et celui de côtoyer celui d'André Schwarz-Bart, alors même qu'aucun échange ne semble s'être tissé à ce sujet précisément entre les

---

<sup>18</sup> On pense à *Bouvard et Pécuchet*, l'exemple que convoque Kaufmann ; mais aussi aux *Pensées* de Pascal, qui donnent lieu à trois éditions différentes, chaque éditeur réagencant les fragments selon un ordre différent. Voir à ce sujet L. THIROUIN, « Pascal ou le défaut de la méthode », *Lecture des Pensées*, 2015.

cosignataires. Elle prend alors le stylet tendu par l'œuvre pour graver son propre nom sur les pages éparses qui la composent, creusant un peu plus les méandres de la collaboration littéraire.

#### La collaboration littéraire, tradition immémoriale

L'auteur est ancré dans l'imaginaire des lecteurs, façonné par une approche romantique qui en fait un génie incompris. Celle-ci ne laisse que peu de place à la collaboration, pourtant constitutive de toute création. Élaborer l'image d'un « troisième auteur », rend, à de nombreux égards, plus facile la compréhension de la coauctorialité par le public et le lectorat. Ainsi, si notre étude portait sur deux auteurs distincts, André Schwarz-Bart et Simone Schwarz-Bart, tout porte à croire que la création se déploie au-delà de ces écritures singulières, vers un travail protéiforme, mouvant, oscillant entre diverses personnalités, et s'incarne dans un auteur unique « Simone et André Schwarz-Bart ». Ce dernier, construction fictive nécessaire, existe avant tout pour son lecteur, comme une entité, dotée d'une histoire, qui unifie l'ensemble des écrits du couple, et leur donne une cohérence.

En déconstruisant la notion d'auteur, et en distinguant, chez les coauteurs, l'étape de la création, durant laquelle les méandres de l'œuvre épousent les évolutions de l'écriture, de celle de la réception, durant laquelle se façonne l'auteur, il devient possible de mettre en relief une série de caractéristiques de l'œuvre commune, ancrée dans la polyphonie, et marquée par un refus des « régionalismes » juifs et antillais, qui tentent de cantonner l'œuvre à des identités figées d'auteurs. Se dégagent alors les grandes lignes d'une esthétique littéraire rhizomatique, qui se dessine au-delà des frontières géographiques, thématiques, génériques et historiques. L'œuvre s'écrit en Guadeloupe, à Dakar, en Suisse, en Guyane, en Asie, sans doute ; dans les cafés, dans les bureaux, dans des baignoires<sup>19</sup>, dans les bibliothèques municipales. Elle n'a pas un seul terreau, puise partout. Littérature juive, littérature antillaise : elle décroïsonne les régionalismes qui tentent d'enfermer les livres des Schwarz-Bart. Elle s'incarne dans un refus de l'achèvement : invitation, inscrite en creux dans les romans, à se saisir du texte pour le déployer, le continuer, l'inscrire dans une forme d'éternité, par la répétition, une perpétuelle variation qui enrichit l'œuvre à chaque nouvelle lecture. Les Schwarz-Bart ne voient pas la publication de leurs œuvres comme un point final, comme un aboutissement, mais comme un

---

<sup>19</sup> L'anecdote d'André Schwarz-Bart s'endormant, à Goyave, dans sa baignoire – à deux pas de son bureau-bibliothèque, et perdant à la fois des feuillets d'écriture et des livres sur les pages desquels il avait écrit, est racontée dans S. SCHWARZ-BART et Y. PLOUGASTEL, *Nous n'avons pas vu passer les jours*, op. cit..

passage de témoin. De la même manière, Borges rappelle qu'« il nous revient de raconter la même histoire, mais d'une façon légèrement différente, en en modifiant peut-être l'emphase, et c'est tout<sup>20</sup> » : pour lui, « le langage est une tradition, toute la littérature du passé est une tradition<sup>21</sup> ». Il ajoute que :

Chaque critique, à sa manière, rénove l'œuvre qu'il commente, et la prolonge. C'est là ma conception de la tradition : une tradition ne doit pas imiter, mais continuer et fructifier. Elle doit être vivante, en perpétuelle variation, et s'enrichir de cette variation<sup>22</sup>.

Là sans doute est l'héritage d'une œuvre collaborative mouvante, qui inscrit l'inachèvement au principe même de son existence : l'invitation au recommencement et à l'ouverture des possibles, qui place la littérature au-delà de l'individu, et pourtant la lui rend accessible.

---

<sup>20</sup> J. L. BORGES et O. FERRARI, *Nouveaux dialogues*, Paris, Presses Pocket, 1992, p. 72. Dans l'exemplaire de la bibliothèque d'André Schwarz-Bart, ce passage est signalé par un double trait dans la marge.

<sup>21</sup> *Id.*, p. 72.

<sup>22</sup> *Id.*, p. 137. Dans l'exemplaire de la bibliothèque d'André Schwarz-Bart, cette page est cornée.

## Bibliographie

---

### A. Bibliographie de Simone et André Schwarz-Bart

#### a. Œuvres littéraires

- SCHWARZ-BART André, *Le dernier des Justes*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1959.
- *La mulâtresse Solitude*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1972, réédition. coll. « Points roman », 1996.
  - *L'étoile du matin*, Paris, France, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2009.
- SCHWARZ-BART Simone, *Pluie et vent sur Télumée miracle*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1972, réédition coll. « Collection Points », n° 39, 1995.
- *Ti Jean L'horizon*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1979, réédition coll. « Points », n° 474, 1998.
  - *Hommage à la femme noire*, Paris, Éditions Consulaires, 1988-1989, 6 vol, réédition. Le Lamentin, Martinique, Éditions Caraïbéditions, 2020-2022.
  - *Ton beau capitaine*, 1989, réédition, Paris, France, Éditions de l'Amandier, coll. « Théâtre Caraïbe-le répertoire », 2013.
- SCHWARZ-BART Simone et André SCHWARZ-BART, *Un plat de porc aux bananes vertes*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1967, réédition coll. « Points », 2015.
- *L'ancêtre en Solitude*, Paris, Éditions Points, 2012.
  - *Adieu Bogota*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2017.

#### b. Œuvres de Simone Schwarz-Bart cosignées avec d'autres auteurs

- SCHWARZ-BART Simone et Yann PLOUGASTEL, *Nous n'avons pas vu passer les jours*, Paris, Éditions Grasset, 2019.

MONPIERRE Roland et Simone SCHWARZ-BART, *Ti Jean L'horizon*, Le Lamentin, Martinique, Éditions Caraïbéditions, 2021.

c. Entretiens télévisés, radiophoniques et journalistiques, préfaces

SCHWARZ-BART André, « Goncourt en sursis | Archive INA », entretien réalisé par P. DUMAYET, dans l'émission télévisée *Cinq colonnes à la une*, 4 décembre 1959 (en ligne : <http://www.ina.fr/video/CAF91031376> ; consulté le 5 mars 2018).

– « “Le monde concentrationnaire est le plus grand dénominateur commun de mes livres...” », nous déclare André Schwarz-Bart », entretien réalisé par J-P GORIN, *Le Monde*, 1<sup>er</sup> février 1967.

– « *Dernier des Justes* : André Schwarz-Bart s'explique sur huit ans de silence. “Pourquoi j'ai écrit *La Mulâtresse Solitude*” », *Le Figaro littéraire*, vol. 26, n° 1084, 26 janvier 1967, p. 8-9.

– « Entretien à bâtons rompus avec André Schwarz-Bart », entretien réalisé par F. KAUFMANN, 29 août 1972, « *Le dernier des Justes* d'André Schwarz-Bart, Genèse, structure, signification », « Annexe D » à la thèse soutenue en 1976 à Université Paris X, Nanterre.

SCHWARZ-BART Simone, « À Livre Ouvert | Archive INA », émission télévisée, 18 janvier 1973.

– « Simone Schwarz-Bart, *Ti-Jean l'Horizon*. Interview de Jacques Chancel | Archive INA », entretien réalisé par J. CHANCEL, dans l'émission radiophonique *Radioscopie*, Paris, France, 4 octobre 1979, 00:54:31 (en ligne : <http://www.ina.fr/audio/PHD99232143> ; consulté le 10 février 2020)

– « Simone Schwarz Bart et Jacques Kerchache | Archive INA », entretien réalisé par J. KERCHACHE, dans l'émission télévisée *'Strophes*, Antenne 2, 13 décembre 1988, 17:23 (en ligne : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cpb89000815/simone-schwarz-bart-et-jacques-kerchache> ; consulté le 22 septembre 2019).

– « Simone Schwarz-Bart : “S'affirmer en tant que personne libre n'interdit pas d'inclure les autres” », entretien réalisé par F. BRIARD, rubrique « Culture », 18 juillet 2021 (en ligne : <https://www.marianne.net/culture/litterature/simone-schwarz-bart-saffirmer-en-tant-que-personne-libre-ninterdit-pas-dinclure-les-autres-dans-son-parcours> ; consulté le 22 septembre 2021).



- « Simone Schwarz-Bart : « Épouser quelqu'un hors de sa culture, ça dessille votre regard » », entretien réalisé par A. COJEAN, 11 octobre 2020, *Le Monde*.
  - « Hommage à la francophonie guadeloupéenne : Entretien avec Simone Schwarz-Bart », entretien réalisé par G. ABRAVANEL, *Nouvelles Études Francophones*, vol. 21, n° 2, 2006, p. 71-75.
  - « L'express Courrier : la parole aux lecteurs », *L'Express*, 10 novembre 1979.
  - « Entretien ? », *L'Afrique littéraire et artistique*, décembre 1972.
  - propos transcrits par J. UPDIKE dans UPDIKE John, *La Vie littéraire*, Jean Malignon (trad.), Paris, Éditions Gallimard, coll. « Du monde entier », 1979.
  - « Autour d'*Adieu Bogota* : dialogues avec Simone Schwarz-Bart et présentation du roman par la co-auteure », entretien réalisé par J-P. ORBAN, *Continents manuscrits*, n° 9, 19 juin 2017 (en ligne : <http://journals.openedition.org/coma/947> ; consulté le 18 octobre 2017).
  - « Conversation avec Simone Schwarz-Bart », entretien réalisé par E. FOTTORINO, *Quand l'écologie nous gagne*, n° 13, coll. « ZADIG », hiver 2021, p. 12-28.
  - « Simone Schwarz-Bart ou le devoir d'amour : un podcast à écouter en ligne », entretiens réalisés par M. QUENEHEN, dans l'émission radiophonique *À voix nue*, France Culture, 13 janvier 2022 (rediffusion).
  - « Ensemble depuis la sortie d'Égypte », entretien réalisé par M. QUENEHEN, dans l'émission radiophonique *À voix nue*, n° 3, Paris, France, France Culture, 18 octobre 2017, 31'.
  - « *L'Hommage à la femme noire* de Simone Schwarz-Bart », entretien réalisé par L. ADLER, dans l'émission radiophonique *L'Heure Bleue*, France-Inter, Radio-France, 17 juin 2021.
  - « Héroïne Simone Schwarz-Bart », entretien réalisé par A. TRAPENARD, dans l'émission radiophonique *Boomerang*, Paris, France, France Inter, 20 mai 2021, 00:32:00.
- SCHWARZ-BART Simone et André SCHWARZ-BART, « Schwarz-Bart : un Goncourt avait disparu | Archive INA », entretien réalisé par P. DESGRAUPES, dans l'émission télévisée *Cinq colonnes à la une*, Suisse, 3 février 1967, 0'18 (en ligne : <https://madelen.ina.fr/programme/schwarz-bart-un-goncourt-avait-disparu> ; consulté le 3 mai 2019).
- « Quand le dernier des Justes rencontre la mulâtresse Solitude, un entretien avec André et Simone Schwarz-Bart », entretien réalisé par M. SALOMON, février 1967, *L'Arche*, revue du F.S.J.U n°120, p.23-29 puis 65-69.
  - *Histoire d'un livre, « la Mulâtresse Solitude »*, Paris, France, Éditions du Seuil, coll. « Broché », 1968.

– « Sur les pas de Fanotte (interview) », entretien réalisé par R. TOUMSON et É. TOUMSON, *Textes et Documents* n°2, 19 janvier 1979.

#### d. Archives de Simone et André Schwarz-Bart

- Correspondances<sup>1</sup>

BERGE Prune à SCHWARZ-BART André, 1984, fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, NAF 28942.

BORCHARDT Georges à FLAMAND Paul, 15 mars 1972 et des 9 février 1973, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.

CHENG Janet à SCHWARZ-BART André, 8 juin 1972, fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, NAF 28942.

DASSIN Jules à SCHWARZ-BART André, 19 avril 1962, fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, NAF 28942.

DUNNE Susan à SCHWARZ-BART André, 21 janvier 2003, fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, NAF 28942.

FLAMAND Paul à SCHWARZ-BART André, 10 mars 1967, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.

– à SCHWARZ-BART André, 18 décembre 1967, fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, NAF 28942.

– à WARBURG, lettre du 17 mars 1971, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.

– 25 août 1971, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.

– 30 mars 1971, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.

FRIEDMAN à SCHWARZ-BART André, 1 novembre 1988, fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, NAF 28942.

---

<sup>1</sup> Toutes les correspondances ici présentées sont inédites. Elles sont ordonnées par correspondant et par date. Elles sont majoritairement issues de deux fonds : celui du Département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France (auquel cas, elles appartiennent au fonds « Simone et André Schwarz-Bart » et portent la côte NAF 28942) ; ou celui des archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), et portent la côte SEL39211. Nous ne retenons ici que les correspondances explicitement citées dans notre travail de thèse.

- GARFEIN Jack à SCHWARZ-BART André, 1993, fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, NAF 28942.
- KNOPF Alfred A. à BORCHARDT Georges, 26 avril 1973, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.
- LABEJOF Yvan à SCHWARZ-BART André, 28 octobre 1972, fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, NAF 28942
- LESORT Paul-André à SCHWARZ-BART Simone, 9 décembre 1965, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.
- LESORT Paul-André, compte-rendu de lecture du manuscrit du 19 juillet 1971, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.
- SCHWARZ-BART André à Simone SCHWARZ-BART, mars-avril 1963. fonds personnel Simone et André Schwarz-Bart.
- à FLAMAND Paul, 15 mars 1968, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.
  - à FLAMAND Paul, septembre 1969, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.
  - à LESORT Paul-André, 15 septembre 1969, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.
  - à FLAMAND Paul, 5 décembre 1972, archives des Éditions du Seuil à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), SEL39211.
  - à SPIELBERG Steven, 11 décembre 2000, fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, NAF 28942.
  - à Susan DUNNE, 2003, fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, NAF 28942.
- SENGHOR Léopold Sédar à SCHWARZ-BART Simone et André, 3 mars 1967, fonds personnel Simone et André Schwarz-Bart.
- à SCHWARZ-BART André, 12 août 1972, fonds personnel Simone et André Schwarz-Bart.
  - à SCHWARZ-BART Simone, 4 décembre 1972, fonds personnel Simone et André Schwarz-Bart.
- ST AUBIN DE TERAN Lisa à SCHWARZ-BART André, 20 décembre 2001, fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, NAF 28942.
- à SCHWARZ-BART André, 10 avril 2003, fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, NAF 28942.

– à SCHWARZ-BART André, 29 mars 2004, fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, NAF 28942.

– à SCHWARZ-BART André, note manuscrite sur une carte de visite, sans date, fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, NAF 28942.

ULLMAN Liv à SCHWARZ-BART André, 20 avril 1994, fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, NAF 28942.

- Projets d'écriture et scénarios inédits

ANONYME, Scénario proposé à Flach Film, document relié, sans date, NAF 28942.

SCHWARZ-BART André, « Résumé, par André Schwarz-Bart de son livre « La mulâtresse Solitude » (Le seuil Ed) en vue de l'adaptation cinématographique », sans date, fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, NAF 28942.

– « Projet de préface au Cycle de la Mulâtresse Solitude », document tapuscrit, sans date, recopié et partagé par KAUFMANN Francine, depuis « Page manuscrite, sans date, sur feuille volante blanche non quadrillée – papier pelure – et non perforée », mai 2012.

– « Présentation du thème des Justes dans ce film », document dactylographié, sans date, NAF 28942.

– « Éléments d'un récit concentrationnaire », document dactylographié, sans date, NAF 28942.

– « Conception d'ensemble », document dactylographié, sans date, NAF 28942.

– « Pour un scénario éventuel du Dernier des Justes », document dactylographié, sans date, NAF 28942.

FARALDO Claude, « Esquisse, par Claude Faraldo, pour un film tiré du livre d'André Schwarz-Bart « La mulâtresse Solitude », sans date, NAF 28942.

– « A woman named Solitude de Faraldo et Schwarz-Bart », document relié, sans date, fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, NAF 28942.

NAJMAN Charles, « *La Mulâtresse Solitude*, adapté du roman d'André Schwarz-Bart », Tapuscrit élaboré avec traitement de texte, sans date, fonds Simone et André Schwarz-Bart, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, NAF 28942.

e. Études consacrées à l'œuvre de Simone et André Schwarz-Bart

- Thèses et mémoires

CISSE Alhassane Daouda, « Analyse stylistique de la prose romanesque de Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent Télumée miracle, Ti Jean L'horizon* », thèse de doctorat préparée sous la direction du Pr. GERALD Antoine, Sorbonne Nouvelle Paris III, UER de littérature et de langues françaises, 1985.

GYSELS Kathleen, « Filles de solitude : essai sur l'identité antillaise dans les auto-biographies fictives de Simone et André Schwarz-Bart », thèse de doctorat préparée sous la direction du Pr. MOURALIS Bernard, Paris, France, Université Cergy-Pontoise, 1993.

KAUFMANN Francine, « *Le dernier des Justes* d'André Schwarz-Bart, Genèse, structure, signification », thèse de doctorat préparée sous la direction du Pr MICHAUD Guy, Nanterre, Université de Paris X, 1976.

KUHN Roze-Fleur, « Les métamorphoses romanesques de la mémoire juive : entre imitation et subversion : *Dans les forêts de Pologne* de Joseph Opatoshu, *Satan à Goray* d'Isaac Bashevis Singer, *Le Dernier des Justes* d'André Schwarz-Bart, *Voir ci-dessous : Amour* de David Grossman », thèse de doctorat préparée sous la direction du Pr. KSIAZENICER-MATHERON Carole, Paris 3, 2013.

MÉTAYER-DUVAL Françoise, « "Le Génie créole" mis en péril dans le langage de Télumée Miracle chez Simone Schwarz-Bart suite à l'opération traductive de Barbara Jacobs Bray », mémoire de recherche préparé sous la direction de CONFIANT Raphaël, Université des Antilles et de la Guyane, 2015.

- Monographies

AITA SOLIMANDO Mariella, *Simone Schwarz-Bart dans la poétique du réel merveilleux : essai sur l'imaginaire antillais*, Éditions L'Harmattan, 2008.

GYSELS Kathleen, *Marrane et marronne la co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre 376 », Book, Whole, 2014.

GYSELS Kathleen, *Filles de solitude : essai sur l'identité antillaise dans les (auto-)biographies fictives de Simone et André Schwarz-Bart*, Paris, France, Éditions L'Harmattan, coll. « Collection Critiques littéraires », 1996.

MARCOVICH Malka, *La Dernière Rumeur du juste ? Le miracle éditorial du Dernier des Justes d'André Schwarz-Bart*, Iggybook, sans lieu, 2020.

SANTIAGO TORRES Frances Jaqueline, *Tanbou lwen tini bon son : l'oral comme reconstitution historique dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart*, New-York, États-Unis d'Amérique, City University of New York, 1998.

TOUREH Fanta, *L'imaginaire dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart : approche d'une mythologie antillaise*, Paris, France, Éditions L'Harmattan, coll. « Collection Recherches et documents », 1986.

- Ouvrages collectifs, séminaires et journées d'étude

« *Pluie et Vent sur Télumée Miracle* de Simone Schwarz-Bart », dir. Groupe d'Études et de Recherches en Espace Créolophone (GEREC), *Textes Études et Documents*, Paris, Éditions caribéennes; Centre universitaire Antilles-Guyane, coll. « Textes, études et documents - Groupe d'études et de recherches en espace créolophone », n° 2, 1979.

« Intertextualités dans les œuvres d'André et de Simone Schwarz-Bart », dir. GYSSELS Kathleen et HAMOT Odile, *RELIEF-Revue électronique de littérature française*, vol. 15, n° 2, 2021.

« Simone et André Schwarz-Bart : nouvelles approches de l'œuvre », dir. ORBAN Jean-Pierre, *Continents manuscrits Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora*, n° 16, ITEM, Institut des textes et Manuscrits modernes, 15 avril 2021.

« André Schwarz-Bart et Simone Schwarz-Bart à Metz », dir. SCHEEL, Charles, *Présence francophone : Revue internationale de langue et de littérature*, n° 79, 2012.

« Séminaire Schwarz-Bart / 2017-2020 », Institut des textes et manuscrits modernes (CNRS-ENS), coordination ORBAN Jean-Pierre.

« Séminaire Schwarz-Bart / 2020-2022 : La métamorphose dans les œuvres de Simone et André Schwarz-Bart : entre *gilgul* et *mofwaze* », Institut des textes et manuscrits modernes (CNRS-ENS), coordination MARGRAS Fanny, K. MOCK Keren, et STAMPFLI Anaïs.

« Les univers des Schwarz-Bart : sources et traces dans les textes et les avant-textes », Journées d'étude sur les univers des Schwarz-Bart (Université de Lausanne, 30 septembre - 1er octobre 2021), coordination ORBAN Jean-Pierre, RIFFARD Claire, STAMPFLI Anaïs, actes à paraître dans *Fabula*, octobre 2022.

- Articles et chapitres d'ouvrages

AITA SOLIMANDO Mariella, « Vers une poétique littéraire de la Caraïbe : de Carpentier à Simone Schwarz-Bart », *Synergies Venezuela*, n° 6, 2011, p. 11-22.

- ARNOLD Albert James, « Raphaël Tardon, André Schwarz-Bart, Aimé Césaire and the obligations of (racial) memory », *Academia Letters*, 17 février 2021.
- BRODZKI Bella, « Nomadism and the Textualization of Memory in André Schwarz-Bart's *La Mulâtresse Solitude* », *Yale French Studies*, n° 83, 1993, p. 213-230.
- 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) », CRILLASH (Centre de recherches interdisciplinaires en lettres, langues, arts et sciences humaines), Presses de l'Université des Antilles, 15 décembre 2020 (en ligne : <https://www.archipelies.org/851> ; consulté le 16 décembre 2020).
- CONDÉ Maryse, « *Pluie et Vent sur Télumée Miracle* de Simone Schwarz-Bart », *Présence Africaine*, N° 84, n° 4, octobre 1972, p. 138-139.
- DEVEVEY Éléonore, « “Les faits ne doivent servir qu'à mettre en relief les mouvements de l'âme”. Sources ethnographiques et horizons anthropologiques dans l'œuvre d'André Schwarz-Bart », dans « Les univers des Schwarz-Bart : sources et traces dans les textes et les avant-textes », Journées d'étude sur les univers des Schwarz-Bart (Université de Lausanne, 30 septembre - 1er octobre 2021), actes à paraître *Fabula*, octobre 2022.
- DUPREY Élie, « Légimité et absurdité dans l'œuvre d'André Schwarz-Bart », *Les Temps Modernes*, n° 668, n° 2, Gallimard, 2012, p. 202-207.
- FINIELZ Elise, « Reading *Pluie et vent sur Télumée Miracle* as a 'Legend of the Just' », *RELIEF-Revue électronique de littérature française*, vol. 15, n° 2, 2021, p. 51-67.
- GREEN Mary Jean, « Simone Schwarz-Bart et la tradition féminine aux Antilles », *Présence Francophone : Revue Internationale de Langue et de Littérature, Littérature féminine francophone*, vol. 36, Journal Article, 1990, p. 130-133.
- GYSSSELS Kathleen, « André Schwarz-Bart au Moulin d'Andé : de quelques rencontres déterminantes », *RELIEF-Revue électronique de littérature française*, vol. 15, n° 2, 2021, p. 142-153.
- « Les Schwarz-Bart en Allemagne : sur quelques illustrations de couverture des traductions en allemand », *Études caribéennes*, n° 3, Université des Antilles, 31 mars 2019 (en ligne : <http://journals.openedition.org/etudescaribeennes/15358> ; consulté le 21 juillet 2019).
- « “Who Owns André Schwarz-Bart ? Écrivains dans le tiroir” : uchronie et écriture-écran dans les inédits », *Dalhousie French Studies*, vol. 112, Dalhousie University, 2018, p. 121-140.

- « Schwarz-Bart, André ; Schwarz-Bart, Simone (2017). *Adieu Bogota*. Suite-et fin ? -du cycle antillais schwarz-bartien », *Il toloмео: Rivista di studi postcoloniali*, vol. 19, 2017, p. 327-337.
  - « Champs magnétiques : Damas et Glissant en ba[l]ladeurs du Black Atlantic », dans *De l'accueil à la rencontre, Mélanges offerts à Jean-Pol Madou*, Université de Savoie, Chambéry, France, coll. « Écriture et représentation », 2014, vol. 26, p. 234.
  - « Un long compagnonnage : Glissant & Schwarz-Bart face à la diaspora », *Revue des Sciences humaines*, vol. 309, 2013, p. 73-94.
  - « Le marranisme absolu dans l'œuvre d'André et de Simone Schwarz-Bart », *Présence Francophone : André Schwarz-Bart et Simone Schwarz-Bart à Metz*, n° 79, 2012, p. 39-66.
  - « “Adieu foulards, adieu madras” : Doublures de Soi/e dans l'œuvre réversible schwarz-bartienne », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 26, n° 1, University of Nebraska Press, 2011, p. 111-131.
  - « André Schwarz-Bart », *Pardes*, N° 44, n° 1, In Press, 2008, p. 149-173.
  - « De la réversibilité : du textile au texte, hommage à André Schwarz-Bart », *La tribune des Antilles*, vol. 54, novembre, 2008, pp. 34-35.
  - et Odile HAMOT, « “Le masque et la plume” : Intertextualités dans les œuvres d'André et de Simone Schwarz-Bart », *RELIEF-Revue électronique de littérature française*, vol. 15, n° 2, 2021, pp. 1-7.
- HAMOT Odile, « Anamorphoses de Solitude : de l'histoire à la tragédie sur *La Mulâtresse Solitude* d'André Schwarz-Bart », dans « Les univers des Schwarz-Bart : sources et traces dans les textes et les avant-textes », Journées d'étude sur les univers des Schwarz-Bart (Université de Lausanne, 30 septembre - 1er octobre 2021), actes à paraître *Fabula*, octobre 2022.
- « Simone et André Schwarz-Bart, ou le don d'amour », *RELIEF-Revue électronique de littérature française*, vol. 15, n° 2, 2021, pp. 68-79.
  - « Ombre de Solitude ou l'héroïsme en négatif dans *La Mulâtresse Solitude* d'André Schwarz-Bart », *Études caribéennes*, n° 3, Université des Antilles, 31 mars 2019 (en ligne : <http://journals.openedition.org/etudescaribeennes/15245> ; consulté le 21 juillet 2020).
- 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, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1991, p. 89-90.



- KAUFMANN Francine, « *Kaddish* Reconstitution conjecturale d'une pièce de théâtre détruite d'André Schwarz-Bart. Présentation, annotations, agencement et édition de fragments et brouillons », *Tsafon. Revue d'études juives du Nord*, n° 83, 2022, p. 119-166.
- « L'écriture de la Shoah dans l'œuvre et la vie d'André Schwarz-Bart », *Tsafon. Revue d'études juives du Nord*, n° 82, 1<sup>er</sup> décembre 2021, p. 15-38.
  - « “La non-vocation d'André Schwarz-Bart” », *Continents manuscrits Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora*, n° 10, 2018.
  - « Le projet judéo-noir d'André Schwarz-Bart : saga réversible », *Présence Francophone : André Schwarz-Bart et Simone Schwarz-Bart à Metz*, n° 79, 2012, p. 15-38.
  - « Les Sagas identitaires d'André Schwarz-Bart : Faire aimer l'étranger pour la dignité de sa différence », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 26, n° 1, University of Nebraska Press, 2011, p. 16-33.
  - « L'œuvre juive et l'œuvre noire d'André Schwarz-Bart », *Pardes*, N° 44, n° 1, In Press, 2008, p. 135-148.
  - « Les enjeux de la polémique autour du premier best-seller français de la littérature de la Shoah », Myriam Ruzniewski-Dahan et Georges Bensoussan (éd.), *La Shoah dans la littérature française*, n° 176, coll. « Revue d'Histoire de la Shoah », décembre 2002, p. 68-96.
- LAPLAINE Jean, « *Ti Jean L'horizon* « Fantômes et fantasmagories de la négrité » », *CARE* n°5, janvier 1980.
- LUCE Xavier et Fanny MARGRAS, « Schwarz-Bart et Condé... du pays natal retrouver le fumet : Relecture critique de la recension de *Pluie et Vent sur Télumée Miracle* (Simone Schwarz-Bart, 1972) par Maryse Condé », *Continents manuscrits Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora*, n° 16, ITEM, Institut des textes et Manuscrits modernes, 15 avril 2021 (en ligne : <http://journals.openedition.org/coma/6590> ; consulté le 20 juillet 2021).
- MARGRAS Fanny, « *Adieu Bogota* : Naissance d'un écrit bifrons », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 35, n° 2, 2020, p. 218-230.
- « Pluies et vents sur Solitude : Étude de la réception des œuvres d'André et Simone Schwarz-Bart en Guadeloupe en 1972 », *Continents manuscrits Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora*, n° 16, ITEM, Institut des textes et Manuscrits modernes, 15 avril 2021 (en ligne : <http://journals.openedition.org/coma/6625> ; le 20 juillet 2021).

- « Simone et André Schwarz-Bart, *Hommage à la femme noire* (réédition, 2 tomes), Le Lamentin (Martinique), Caraïbéditions, 2020-2021.: Compte rendu », *RELIEF - Revue électronique de littérature française*, vol. 15, n° 2, 27 décembre 2021, p. 199-203.
  - « Exploration iconographique des manuscrits d'André Schwarz-Bart », *Continents manuscrits. Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora*, n° 18, ITEM, Institut des textes et Manuscrits modernes, CNRS/ENS, 15 mars 2022 (en ligne : <https://journals.openedition.org/coma/8481> ; consulté le 23 avril 2022).
- MASSONI DA ROCHA Vanessa, « Des enjeux linguistiques dans les trames littéraires : la célébration de l'oralité et de l'identité créole chez Simone Schwarz-Bart », *Cadernos de Letras da Universidade Federal Fluminense*, vol. 26, n° 53, 16 janvier 2017.
- « “Du fond des casseroles” à la table : l'art gastronomique et les saveurs identitaires chez Simone Schwarz-Bart et Jorge Amado », *RELIEF-Revue électronique de littérature française*, vol. 15, n° 2, 2021, p. 35-50.
- MOCK Keren, « « Un feu brûle en moi » : dernières lignes du «Kaddish final» d'André Schwarz-Bart », *Continents manuscrits. Génétique des textes littéraires–Afrique, Caraïbe, diaspora*, n° 16, ITEM, Institut des textes et Manuscrits modernes, UMR 8132 CNRS/ENS, 2021.
- ORBAN Jean-Pierre, « De l'achevé à l'inaccompli en passant par le recomposé : corpus, archives et enjeux génétiques des écrits de Simone et André Schwarz-Bart », *Continents manuscrits. Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora*, n° 16, ITEM, Institut des textes et Manuscrits modernes, 15 avril 2021 (en ligne : <https://journals.openedition.org/coma/6684> ; le 21 octobre 2021).
- « L'archive, nouveau point d'ancrage des études schwarz-bartiennes », *Continents manuscrits. Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora*, n° 16, ITEM, Institut des textes et Manuscrits modernes, 15 avril 2021 (en ligne : <https://journals.openedition.org/coma/6813> ; consulté le 21 octobre 2021).
  - « Comme un voleur qui enrichirait la maison cambriolée : la bibliothèque d'André Schwarz-Bart », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, n° 51, Sigales, 15 décembre 2020, p. 111-126.
  - « Archives et manuscrits : La bibliothèque d'André Schwarz-Bart », sur *En attendant Nadeau*, 26 février 2019 (en ligne : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/02/26/archives-manuscrits-schwarz-bart/> ; consulté le 28 juin 2019).
- LOUDIN-BASTIDE Caroline, « *Pluie et Vent sur Télumée Miracle*, Fatalisme et aliénation », *CARE* n°2, juin 1975, p. 83-97.

- PÉPIN Ernest, « Le jeu des structures répétitives dans l'œuvre », *Textes et Documents N°2*, Paris, France, Centre universitaire Antilles-Guyane, coll. « Textes, études et documents - Groupe d'études et de recherches en espace créolophone ; no 2 », 1979, p. 75-103.
- ROVERA Catherine, « "La femme Solitude de Guadeloupe" », *Continents manuscrits. Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora*, n° 16, ITEM, Institut des textes et Manuscrits modernes, 15 avril 2021 (en ligne : <https://journals.openedition.org/coma/6673> ; consulté le 20 avril 2021).
- SCHEEL Charles, « Réalisme magique et réalisme merveilleux dans l'œuvre d'André et de Simone Schwarz-Bart », *Présence Francophone : André Schwarz-Bart et Simone Schwarz-Bart à Metz*, n° 79, 2012, p. 67-83.
- STAMPFLI Anaïs, « *Hommage à la femme noire de Simone et André Schwarz-Bart : Mise en lumière de plusieurs générations d'héroïnes noires* », dans *Africana. Figures de femmes et formes de pouvoir*, Paris, France, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », n° 539, 2022, vol. Francophonies/2, pages, p. 253-270.
- « Analyse comparative des versions anglophones et germanophones de *Pluie et Vent sur Télumée Miracle* de Simone Schwarz-Bart », *Continents manuscrits. Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora*, n° 16, 15 avril 2021 (en ligne : <https://journals.openedition.org/coma/5698> ; consulté le 4 mai 2022).
- « Écrire en « Simone Schwarz-Bart » et en « Maryse Condé » : les deux grandes dames des lettres guadeloupéennes face au *Manifeste de la Créolité* », *Les Cahiers du GRELCEF, Les écrits contemporains de femmes de l'Océan Indien et des Caraïbes*, n° 3, 2012, p. 16.
- TORRES Frances Jackeline Santiago, « Une autre Histoire : l'œuvre de Simone Schwarz-Bart », *RELIEF - Revue électronique de littérature française*, vol. 15, n° 2, 27 décembre 2021, p. 94-105.
- VILLEMINOZ Jérôme, « Décrire la bibliothèque d'André Schwarz-Bart : enjeux et méthodes », *Continents manuscrits. Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora*, n° 16, ITEM, Institut des textes et Manuscrits modernes, 15 avril 2021 (en ligne : <https://journals.openedition.org/coma/6824> ; consulté le 8 août 2022).
- WELLS Catherine, « La poétique de la relation conjugale : Simone et André Schwarz-Bart dans le lit de Procuste », *Tangence*, n° 62, 2000, p. 100-122.

- Réception des œuvres de Simone et André Schwarz-Bart : mentions dans la presse

- ANONYME, « Art-Folklore-Musique / *Un Plat de Porc aux Bananes Vertes* », *Madras, journal de l'Union des femmes guadeloupéennes* n°48-49, juin 1967, p.4. Archives Départementales de la Guadeloupe, Gourbeyre.
- « La revanche de Simone Schwarz-Bart », *Le Journal du Dimanche*, 27 mai 1973.
- *La vérité* n°76, février 1973, p. 4. Archives Départementales de la Guadeloupe, Gourbeyre.
- « Demain, Le Goncourt », *Sud-Ouest*, 18 novembre 1979.
- « Schwarz-Bart (Simone) *Ti-Jean l'Horizon*. Roman. », Bulletin critique du livre français, 01.1980, p. 19.
- « Littérature : Simone Schwarz-Bart, l'aède de la négritude », *Journal Antillais*, mars 1980.
- « Personnalité du mois : Simone Schwarz-Bart », *Match* n°718, janvier 1989, p. 1-4.
- « Simone Schwarz-Bart et Philipp Meyer : Prix AFD et littérature Monde », sur *Étonnants Voyageurs*, 2 août 2022 (en ligne : <https://www.etonnants-voyageurs.com/Simone-SCHWARZ-BART-et-Philipp-MEYER-Prix-AFD-et-litterature-Monde.html> ; consulté le 2 août 2022).
- « Schwarz-Bart Simone », sur *Étonnants Voyageurs*, 2 août 2022 (en ligne : <https://www.etonnants-voyageurs.com/SCHWARZ-BART-Simone.html> ; consulté le 2 août 2022).
- BIENVILLE Camille, « Section Littérature : *Un plat de porc aux bananes vertes* », *Les Alizés*, n° 4, mai 1967. Archives Départementales de la Guadeloupe, Gourbeyre.
- DISPOT Laurent, « Laurent Dispot a vu sur A2 - “Apostrophes”, Histoires insolites, étranges ou extraordinaires », *Le Matin*, 6 octobre 1979.
- FRIEDMAN Alan, « A Woman Named Solitude », *The New York Times Book Review*, 11 février 1973.
- GARCIN Jérôme, « À la mémoire d'André Schwarz-Bart, le Blanc qui avait osé écrire sur les Antilles », *Bibliobs*, 22 février 2015 (en ligne : <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20150205.OBS1821/a-la-memoire-d-andre-schwarz-bart-le-blanc-qui-avait-ose-ecrire-sur-les-antilles.html> ; consulté le 14 juin 2019).
- GUYE Simone, « Le Livre dont on parle : *Ti Jean L'horizon*, roman de Simone Schwarz-Bart », *La vie protestante*, 21 décembre 1979.
- H.B., « La vie est une note – Simone Schwarz-Bart *Ti-Jean l'Horizon* », *La Terre retrouvée*, 7 décembre 1979.
- HELD Jean-François, « Schwarz-Bart, le judaïsme, la gauche française... », *Les Nouveaux Cahiers* n°9, 1967, p. 4-10.

- J.M., « Deux oiseaux des îles », Paris-Poissy, 26 octobre 1979.
- LEMERDY Gérard, « Revue Culturelle », *Clartés*, 3 mars 1967, p. 4. Archives Départementales de la Guadeloupe, Gourbeyre.
- LEPAPE Paul, « 21.35 Apostrophes – Histoires insolites, étranges ou extraordinaires » *Telérama*, 29.09 au 05.10.1979, p. 87.
- LEVISALLES Nathalie, « Quarante ans de « Solitude » », *Libération*, rubrique « Culture », 27 mai 2015 (en ligne : [https://next.liberation.fr/culture/2015/05/27/quaranteans-de-solitude\\_1317688](https://next.liberation.fr/culture/2015/05/27/quaranteans-de-solitude_1317688) ; consulté le 3 août 2020).
- MANDEL Arnold, *L'Arche* n°32-33, août-septembre 1959.
- MANNING Margaret, « Of slavery, survival », *The Boston Globe*, rubrique « Book of the day », 1<sup>er</sup> février 1973.
- MUROL Constance, « Romans : *Ti Jean l'Horizon* », *Le Figaro*, 4 novembre 1979.
- PARINAUD André, « Schwarz-Bart n'est pas le premier des Justes », 28 octobre 1959, p. 1-3.
- PASTREAU Jean, *Le Figaro*, 8 décembre 1959.
- PLOUGASTEL Yann, « L'étoile d'André Schwarz-Bart », *Le Monde*, 16 octobre 2009.
- « André Schwarz-Bart : "Mon idéal eût été l'anonymat" », *L'événement du jeudi*, 19 mars 1987, p. 86-87. IMEC, SEL4492.8.
- RINALDI Angelo, « La Guadeloupe pittoresque », *L'Express*, n° 1113, 6 novembre 1972, p. 148-151.
- S. G., « Lu pour vous : *Ti Jean l'Horizon* de Simone Schwarz-Bart », *La Suisse*, 26 octobre 1979.
- SAÏD Gabrielle, « Simone et André Schwarz-Bart : un héritage à deux voix (*L'Ancêtre en solitude*) », sur *DIACRITIK*, 13 juin 2016 (en ligne : <https://diacritik.com/2016/06/13/simone-et-andre-schwarz-bart-lancetre-en-solitude-un-heritage-a-deux-voix/> ; consulté le 8 août 2022).
- SALOMON Michel, « L'état d'apesanteur, éditorial », *L'Arche*, n° 120, février 1967.
- VIGNES Jacques, « Ti Jean l'homme. "*Ti Jean l'horizon*" de Simone Schwarz-Bart, lu par Jacques Vignes. », *Jeune Afrique* n°984, 14 novembre 1979, p. 72.
- WENDLING Rose-Marie, *Église de Guadeloupe*, n°122, Pointe-à-Pitre, 2e quinzaine de septembre 1972, p. 4. Archives Départementales de la Guadeloupe, Gourbeyre.

- Adaptations de *La mulâtresse Solitude* au théâtre

*Solitude, la mulâtresse* d'après SCHWARZ-BART André, par la compagnie Théâtre Fer-de-Lance (Martinique), mise en scène de Yvan LABEJOF et Jean-Marie SCHMIT, scénario de Patrick CHAMOISEAU, avec Franck Valmont, Christian Lemaire, Richard Philbert, Mireille Pame, Jean-Baptiste Tiemele, Maïté Vauclin, Danielle Van Bercheycke, Marie-Line Ampigny, Pierre Cheriza-Fenelus, Festival d'Avignon, Avignon, 3 au 7 août 1976 / Théâtre de Chaillot, Paris, octobre 1976 / Théâtre Populaire des Flandres, Lille, février 1976. Archives audio conservées à la Bibliothèque nationale de France (NUMAV-40996. Fichier Audio); photographies de Daniel CANDE, Paris, 1976 (Notice BnF : FRBNF42208051); extraits vidéo « France 3 Nord Pas de Calais, Journal / Archive INA », février 1976.

*Solitude*, d'après SCHWARZ-BART André, par la Compagnie La Grande Horloge, mise en scène de Fani CARENCO, avec Marie-Noëlle Eusèbe, Laure Guire, Laurent Manzoni, Théâtre des Asphodèles – Lyon, 2016 / Bonlieu – Scène Nationale d'Annecy, 2016 / Grande Halle, La Villette, Paris, 2017.

## **B. Histoire, théorie et critique littéraires générales**

### **a. Ouvrages, ouvrages collectifs et numéros de revue**

BAKHTINE Mikhaïl Mikhaïlovitch, Isabelle KOLITCHEFF et Julia KRISTEVA (préface), *La poétique de Dostoïevski*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1970.

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1982.

– Roland Barthes, Paris, France, Éditions du Seuil, 1975.

BAYARD Pierre, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* Paris, France, Éditions de Minuit, 2010.

BUTLER Samuel, *L'auteure de « L'Odyssée » : où et quand a-t-elle composé le poème, qui était-elle, quel usage a-t-elle fait de « L'Iliade » & comment le poème s'est-il étendu sous ses mains*, Viry-Châtillon, À l'écluse d'aval, 2009.

BORGES Jorge Luis et Osvaldo FERRARI, *Nouveaux dialogues*, Paris, Presses Pocket, coll. « Agora », n° 102, 1992.

– et Osvaldo FERRARI et René PONS, *Borges en dialogue*, Paris, Presses Pocket, coll. « Agora », 1995.

- CHAMARAT-MALANDAIN Gabrielle, Alain GOULET et Centre de recherche « Textes, histoire, langages » (CAEN, FRANCE) (éd.), *L'auteur : colloque de Cerisy-la-Salle (4-8 octobre 1995) : actes*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996.
- CHARTIER Roger, *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVe et XVIIIe siècle*, Alinéa, 1992, p. 47.
- COMPAGNON Antoine, *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2007.
- COUTURIER Maurice, *La figure de l'auteur*, Paris, France, Éditions du Seuil, coll. « Collection Poétique », 1995.
- DECOUT Maxime, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, France, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2021.
- DOMECQ Jean-Philippe, *Qui a peur de la littérature ?* Paris, Éditions Mille et une nuits, 2002.
- ECO Umberto, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Myriem Bouzaher (trad.), Paris, France, Éditions Grasset, 1985.
- *L'œuvre ouverte*, Chantal Roux de Bézieux (trad.), Paris, France, Éditions du Seuil, coll. « Points sciences humaines », n° 107, 1979.
- EDELMAN Bernard, *Le sacre de l'auteur*, Paris, France, Éditions du Seuil, coll. « Essai/Seuil », 2004.
- ÉDITIONS DU SEUIL, *Sur le Seuil : 1935-1979*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1979.
- DUBOIS Jacques, *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Bruxelles, 2010, rééd de DUBOIS Jacques, *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Paris, Nathan, coll. « Collection "Dossiers media" », 1978.
- GAUT Berys et Paisley LIVINGSTON, *The creation of art : New essays in philosophical aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, France, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », n° 474, 2002.
- GRACQ Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, J. Corti, 1986.
- HERSCHBERG-PIERROT Anne, *Le style en mouvement : littérature et art*, Paris, France, Belin, 2005.
- JAKOBSON Roman, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Seuil-Minuit, 1969, p. 213-214.
- JAUB Hans Robert, Claude MAILLARD et Jean STAROBINSKI, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, France, Éditions Gallimard, coll. « Collection Tel », n° 169, 2005.
- JOURDE Pierre, *La littérature sans estomac*, Paris, Esprit des péninsules, coll. « L'alambic », 2002.

- LANSON Gustave, *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Henri Peyre (éd.), Paris, Hachette, 1965.
- LECLERC Gérard, *Le sceau de l'œuvre*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1998.
- LOEHR Joël, Jacques POIRIER et UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE (éd.), *Retour à l'auteur : colloque - Sujet créateur et conscience d'auteur, Université de Bourgogne, 12-13-14 juin 2013*, Reims, Presses Universitaires de Reims, 2015.
- MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « Collection U », 2004.
- MISSANA Sergio, *La máquina de pensar de Borges*, Santiago, Chili, Éditions LOM, 2003.
- MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène moderne de l'auteur : essai*, Genève, Slatkine, 2007.
- MOURALIS Bernard, et Emmanuel FRAISSE, *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil, 2001.
- MOLINIÉ Georges (éd.), *Le style au XVIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1996.
- et Pierre-Alain CAHNÉ, *Qu'est-ce que le style ? Actes du colloque international*, Paris, Presses Universitaires de France-PUF, 1994.
- NUNEZ Laurent, *Les écrivains contre l'écriture : 1900-2000*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 2006.
- PALFREY Simon et Tiffany STERN, *Shakespeare in Parts*, Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Oxford University Press, 2007.
- PARRY Milman, *L'épithète traditionnelle dans Homère : essai sur un problème de style homérique*, Paris, Société d'éditions " Les belles lettres", 1928, vol. 10.
- RICHARDS Ivor Armstrong, *Practical criticism: A study of literary judgement*, Londres, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Routledge & Kegan Paul, 1966.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. « Collection 128 Littérature », n° 258, 2004.
- SAPIRO Gisèle, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?* Paris, France, Éditions du Seuil, 2020.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?* Paris, France, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1999.
- SERCEAU Michel, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*, Liège, Éditions du Céfal, coll. « Collection Grand écran, petit écran », 1999.
- SERRY Hervé, *Aux origines des Éditions du Seuil*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2015.



- SERRY Hervé, Bibliothèque publique d'information (Paris), et Bibliothèque francophone multimédia (Limoges), *Les Éditions du Seuil, 70 ans d'histoires*, Paris, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Éditions du Seuil, IMEC éditions, coll. « Empreintes 11 », 2008.
- VIALA Alain, *Naissance de l'écrivain sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, France, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun 74 », 1985.
- YERGEAU Robert, *À tout prix : les prix littéraires au Québec*, Montréal, Canada, Triptyque, 1994.
- ZINK Michel, *Introduction à la littérature française du Moyen Age*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche – Références », n° 500, 1999.
- ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2000.

#### b. Articles et chapitres d'ouvrages

- ARNOULD Dominique, « Les épithètes homériques de la guerre : Reprises et variations dans la poésie archaïque », *La Variatio. L'aventure d'un principe d'écriture, de l'Antiquité au XXI<sup>e</sup> siècle*, dir. Hélène VIAL, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lectures de la Renaissance latine, n° 3 in Rencontres », 2014, p. 45-54.
- BARONI Raphaël, « Revenances de l'auteur... », dans « *La vie et l'œuvre* » ? : *Recherches sur le biographique*, Lausanne, Suisse, Université de Lausanne, 2008, p. 159-167.
- BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1984, p. 61-67.
- BEARDSLEY Monroe Curtis, « On the creation of art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 23, n° 3, JSTOR, 1965, p. 291-304.
- BORGES Jorge Luis, « L'écrivain argentin et la tradition », Discussion, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, t. I, p. 272.
- CAFIERO Florian et Jean-Baptiste CAMPS, « Why Molière most likely did write his plays », *Science Advances*, vol. 5, no 11, *American Association for the Advancement of Science*, rubrique « Research Article », 1<sup>er</sup> novembre 2019 (en ligne : <https://advances.sciencemag.org/content/5/11/eaax5489> ; consulté le 9 avril 2021)
- COMPAGNON Antoine, « Qu'est-ce qu'un auteur ? 2. La fonction auteur », *Fabula*, sans date (en ligne : <https://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php> ; consulté le 22 janvier 2020).

- COUBARD Cyril, « Conditions et formes d'une sociabilité littéraire chez Maurice Blanchot », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2012-2, Pléiade, 1<sup>er</sup> novembre 2012, p. 143-160.
- DEBRAY-GENETTE Raymond, « Génétique et poétique : le cas Flaubert », dans *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, coll. « Textes et manuscrits », 1979.
- DECOUT Maxime et Nelly WOLF, « Présentation du dossier : Écrivains juifs de langue française (rassemblé par Maxime Decout et Nelly Wolf) », *Tsafon. Revue d'études juives du Nord*, n° 70, Automne 2015.
- DIAZ José-Luis, « "Aller droit à l'auteur sous le masque du livre", Sainte-Beuve et le biographique », *Romantisme*, vol. 30, n° 109, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2000, p. 45-67.
- « L'auteur vu d'en face », *L'auteur, actes du colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996, p. 109-129.
- DIDIER Béatrice, « Contribution à une poétique du leurre : "lecteur" et narrataires dans *Jacques le Fataliste* », *Littérature*, n° 31, Armand Colin, 1978, p. 3-21.
- DUFRENNE Mikel, « Style », *Encyclopædia Universalis*, sans date (en ligne : <http://www.universalis.edu.com/encyclopedie/style/> ; consulté le 7 avril 2021).
- DOMECQ Jean-Philippe, *Kafka et le trouble de la postérité*, Conférence IFM-PARIS, 2015, 55'50.
- FOUCAULT Michel, « « Qu'est-ce qu'un auteur ? » », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 1969, p. 84-88.
- GUIDERDONI Agnès, « De quel genre littéraire l'hagiographie est-elle le nom chez Michel de Certeau ? », *Acta Fabula*, Acta Fabula / Équipe de recherche Fabula, 15 mars 2018 (en ligne : <https://www.fabula.org:443/colloques/document4948.php> ; consulté le 22 juillet 2022).
- HICK Darren Hudson, « When Is a Work of Art Finished? », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 66, n° 1, 13 février 2008, p. 67-76.
- HICK Darren Hudson, « A reply to Paisley Livingston », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 66, n° 4, Blackwell Publishing Inc Malden, USA, 2008, p. 395-398.
- LABBÉ Cyril et Dominique LABBÉ, « La distance intertextuelle », *Corpus*, n° 2, Bases, corpus et langage - UMR 6039, 15 décembre 2003 (en ligne : <http://journals.openedition.org/corpus/31> ; consulté le 7 avril 2021).

- LABBÉ Cyril et Dominique LABBÉ, « Inter-Textual Distance and Authorship Attribution Corneille and Molière », *Journal of Quantitative Linguistics*, vol. 8, n° 3, 2000, p. 213-231.
- LAIB Ahcene, « L'adaptation cinématographique, entre fidélité infidélité à l'œuvre littéraire à l'exemple de L'opium et le bâton », *Synergies Algérie*, n° 13, Groupe d'Études et de Recherches pour le Français Langue Internationale, 2011, p. 165-174.
- LANGLAIS Pierre-Carl, « L'industrie des auteurs : éléments d'une théorie critique de la propriété musicale », *Communication langages*, vol. 184, n° 2, NecPlus, 2015, p. 79-99.
- LATOURNERIE Anne, « Droits d'auteur, droits du public : une approche historique », *L'Économie politique*, vol. 22, n° 2, Alternatives économiques, 2004, p. 21-33.
- LATOURNERIE Anne, « Petite histoire des batailles du droit d'auteur », *Multitudes*, vol. 5, n° 2, Association Multitudes, 2001, p. 37-62.
- LIGOT Marie-Thérèse, « Lecture : degré zéro », *Esprit*, 453 (1), 1976, p. 67-76.
- LIVINGSTON Paisley, « When a Work Is Finished: A Response to Darren Hudson Hick », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 66, n° 4, 17 octobre 2008, p. 393-395.
- LUNEAU Marie-Pier, « L'écho dans la pratique du pseudonyme : Romain Gary et la posture du phénix », *Protée*, vol. 35, n° 1, 27 juin 2007, p. 55-61.
- MARTEL Kareen, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, vol. 33, n° 1, Département des arts et lettres-Université du Québec à Chicoutimi, 2005, p. 93-102.
- MATTHEWS Robert A. J. et Thomas V. N. MERRIAM, « Neural Computation in Stylometry I: An Application to the Works of Shakespeare and Fletcher », *Literary and Linguistic Computing*, vol. 8, n° 4, 1<sup>er</sup> janvier 1993, p. 203-209.
- MEIZOZ Jérôme, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, Université de Tel-Aviv, 15 octobre 2009, (en ligne : <http://journals.openedition.org/aad/667> ; consulté le 13 avril 2021).
- MOLINIE Georges, « Stylistique », *Encyclopædia Universalis*, sans date (en ligne : <http://www.universalis.edu.com/encyclopedie/stylistique/> ; consulté le 7 avril 2021)
- MONTALBETTI Christine, « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 11, REVEL, 1<sup>er</sup> janvier 2004 (en ligne : <https://journals.openedition.org/narratologie/13> ; consulté le 8 mai 2022).
- ORBAN Jean-Pierre, « L'auteur, entre instance éditoriale et autonomie de création », dans *La Question de l'auteur en littératures africaines, actes du 14e Congrès de l'APELA, 22-24 septembre 2011*, Oxford ; New York, Peter Lang, 2015, vol. 4, p. 27-37.

- « Livre culte, livre maudit : Histoire du *Devoir de violence* de Yambo Ouologuem », *Continents manuscrits Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora*, n° 10, ITEM, Institut des textes et Manuscrits modernes, 2018.
- PINCEMIN Bénédicte, « La textométrie en question », *Le Français Moderne - Revue de linguistique Française*, vol. 88, n° 1, mars 2020, p. 26-43.
- PUCINI-DELBAY Géraldine, « Figures du narrateur et du narrataire dans les œuvres romanesques de Chariton d'Aphrodisias, Achille Tatius et Apulée », *MOM Éditions*, vol. 29, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2001, p. 87-100.
- QUAGLIA Elena, « Comment se dire juif après la Shoah ? Les enjeux identitaires d'une écriture heuristique : Perec, Modiano, Wajsbrot et Weitzmann », *Tsafon. Revue d'études juives du Nord*, vol. 70, Automne 2015.
- RIZKALLAH Élias, « L'analyse textuelle des discours assistée par ordinateur et les logiciels textométriques : réflexions critiques et prospectives à partir d'une modélisation des procédés analytiques fondamentaux », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 54, 24 juillet 2014, p. 141-160.
- ROSSUM-GUYON Françoise van, « La correspondance de Georges Sand comme laboratoire de l'écriture », *Revue des Sciences Humaines*, janvier 1991, p. 97-104.
- SCHAEFFER Jean-Marie, « Jean-Marie Schaeffer : Pourquoi la fiction ? », entretien réalisé par Alexandre Prstojevic, sans date, *Vox-poetica : Lettres et sciences humaines* (en ligne : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intSchaeffer.html> ; consulté le 7 juillet 2020).
- SEGUIN Jean-Pierre, « Éléments pour une stylistique de la phrase dans la langue littéraire du XVIIIe siècle », *L'information grammaticale*, vol. 82, n° 1, 1999, p. 5-15.
- SIMON Claude, « Claude Simon – Nobel Lecture », *NobelPrize.org*, 9 décembre 1985 (en ligne : <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1985/simon/25233-claude-simon-nobel-lecture-1985/> ; consulté le 17 juillet 2022).
- SVENBRO Jesper, « La notion d'auteur en Grèce ancienne », dans Gabrielle Chamarat et Alain Goulet (éd.), *L'Auteur*, Caen, Presses universitaires de Caen, coll. « Colloques de Cerisy », 2017, p. 15-26.
- THIROUIN Laurent, « Pascal ou le défaut de la méthode », *Lecture des Pensées*, 2015.
- VAUDREY-LUIGI Sandrine, « De la signature stylistique à la reconnaissance d'un style d'auteur », *Le français aujourd'hui*, n°175, n° 4, Armand Colin, 2011, p. 37-46.
- VENET Gisèle, « L'espace du reflet — ou l'autre page », dans Bernard BRUGIÈRE (éd.), *L'Espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Monde anglophone », 2018, p. 263-274.

## C. Histoire, théorie et critique littéraires sur la collaboration littéraire

### a. Thèse

FERRERO Corinne, « L'œuvre en collaboration d'Adolfo Bioy Casares et de Jorge Luis Borges la littérature plurielle en question », thèse de doctorat préparée sous la direction du Pr. LAFON Michel, Grenoble, Université Stendhal, 2004.

### b. Ouvrages, ouvrages collectifs et numéros de revue

BOURGAULT Jean et Jean-Louis JEANNELLE (éd.), *Sartre Beauvoir : genèses croisées*, Paris, Sorbonne Université Presses, coll. « Genesis », 53, 2021.

COLLECTIF TEXTUALITES : ALVAREZ David, LAGET Laurie-Anne, LAURENT Pénélope, LEPAGE Caroline, LUCIEN Clémentine-Renée, ROGER Julien, VILLANUEVA Graciela, *Les écritures collectives : poétiques et pratiques de la collaboration et du partage*, Crisol, Université de Paris Nanterre, vol. n°10 (série numérique), 2020. Actes du colloque « Les écritures collectives : poétiques et pratiques de la collaboration et du partage », organisé les 18 et 19 octobre 2018 à Sorbonne Université et à l'Université Paris Est Créteil.

DONIN Nicolas et Daniel FERRER, *Créer à plusieurs mains*, Genesis 41/15, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015.

LAFON Michel et Benoît PEETERS, *Nous est un autre : enquête sur les duos d'écrivains*, Paris, France, Éditions Flammarion, 2006.

STILLINGER Jack, *Multiple authorship and the myth of solitary genius*, Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Oxford University Press, 1991.

### c. Articles et chapitres d'ouvrages

- BACHARACH Sondra et Deborah TOLLEFSEN, « You Complete Me: Posthumous Works and Secondary Agency », *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 49, n° 4, University of Illinois Press, 2015, pp. 71-86.
- CARTELET Pénélope, « La notion d'écriture collective dans le Moyen Âge castillan : d'un manque de pertinence à la naissance d'une pratique spécifique », *Crisol*, n° 10, 2020.
- JACKSON Macdonald P., « Collaboration : Style and Significance in The Two Noble Kinsmen », dans Arthur F. KINNEY (éd.), *The Oxford Handbook of Shakespeare*, Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Oxford University Press, 2012.
- PEETERS Benoît, « Des duos d'écrivains à l'écriture collective : quelques pistes », *Les écritures collectives : poétiques et pratiques de la collaboration et du partage*, *Crisol*, Université de Paris Nanterre, vol. n°10 (série numérique), 2020.
- RÉACH-NGÔ Anne, « Du texte au livre, et retour : la production littéraire à la Renaissance, une création collaborative ? », *Genesis. Manuscrits–Recherche–Invention*, n° 41, Sigales, 2015, p. 29-47.
- TROGDON Kelly et Paisley LIVINGSTON, « The complete work », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 72, n° 3, Wiley Online Library, 2014, p. 225-233.

## D. Histoire, théorie et critique littéraires sur la critique génétique

### a. Ouvrages, ouvrages collectifs et numéros de revue

- ADAM Jean-Michel, *Souvent textes varient : génétique, intertextualité, édition et traduction*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Investigations stylistiques », n° 6, 2018.
- BIASI Pierre-Marc de, *Génétique des textes*, Paris, CNRS, coll. « Biblis », n° 10, 2011.
- BOURGAULT Jean et Jean-Louis JEANNELLE (éd.), *Sartre Beauvoir : genèses croisées*, Paris, Sorbonne Université Presses, coll. « Genesis », 53, 2021.
- BIASI Pierre-Marc de, « De l'intertextualité à l'exogenèse », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, n° 51, Sigales, 15 décembre 2020, p. 11-28.
- LERICHE Françoise et Alain. PAGÈS (éd.), *Genèse & correspondances*, Paris, ITEM EAC, Éditions des archives contemporaines, coll. « Références, théories, méthodes, corpus », Book, Whole, 2012.

## b. Articles et chapitres d'ouvrages

- DE BIASI Pierre-Marc, « « Théorie du texte : l'écriture et ses sources. Endogenèse et Exogenèse » », dans MATSUZAWA Kazuhiro (dir.), *Le Texte et ses genèses, Actes du troisième colloque SITES-Studies for the Integrated Text Science, Nagoya, Graduate School of Letters Nagoya University, Nagoya University, 2004.*
- DIAZ José-Luis, « Quelle génétique pour les correspondances ? », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, vol. 13, n° 1, 1999, p. 11-31.
- DONIN Nicolas et Daniel FERRER, « Présentation : auteur(s) et acteurs de la genèse », *Genesis*, n° 41, 2015, p. 7-26.
- DURANTE Erica et Guillaume BELLON, « Éditorial », *Recto/Verso. Revue de jeunes chercheurs en critique génétique*, n° 3, 2008.
- HERSCHBERG PIERROT Anne, « Style de genèse et style d'auteur », *Romantisme*, n° 148, n° 2, Armand Colin, 26 juin 2010, p. 103-113.
- « Chemins de l'œuvre », *Genesis*, n° 30, 20 juin 2010, p. 87-108.
- HOVASSE Jean-Marc, « Genèse & Correspondances, textes réunis et présentés par Françoise Leriche et Alain Pagès, Paris, Éditions des archives contemporaines/ITEM, 2012, VI-234 p. », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, n° 37, 15 décembre 2013, p. 201-202.
- PAGÈS Alain, « Pour une génétique des cycles romanesques », *Genesis*, n° 42, 2016.
- « Correspondance et avant-texte », sur *Item Ens*, janvier 2007 (en ligne : <http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/> ; consulté le 26 juin 2019).

## E. Histoire, théorie et critique littéraires sur la littérature francophone

### a. Ouvrages, ouvrages collectifs et numéros de revue

- ALBERT Christiane et Université de Pau et des pays de l'Adour (éd.), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, France, Éditions Karthala, coll. « Collection Lettres du Sud », 1999.
- ARTHÉRON Axel, *Le théâtre révolutionnaire afro-caribéen au XXe siècle : Dramaturgies révolutionnaires et enjeux populaires*, Paris, Honoré Champion, 2018.
- BAUMGARDT Ursula et Jean DERIVE, *Littératures orales africaines : perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, France, Éditions Karthala, 2008.

- BENIAMINO Michel, *La francophonie littéraire : essai pour une théorie*, Paris, France, Canada, 1999.
- BÉRARD Stéphanie, *Théâtres des Antilles traditions et scènes contemporaines*, Ina Césaire (éd.), Paris, France, L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 2009.
- BUNDU MALELA Buata, *Les écrivains afro-antillais à Paris : 1920-1960*, Paris, France, Éditions Karthala, 2008.
- CASE Frederick Ivor, *The Crisis of identity: studies in the Guadeloupean and Martiniquan novel*, Canada, Éditions Naaman de Sherbrooke, 1985.
- CHALI Jean-Georges et Axel ARTHÉRON, *Vincent Placol, un écrivain de la décolonisation*, Matoury, Guyane française, Ibis Rouge Éditions, 2014.
- CHANCÉ Dominique, *L'auteur en souffrance : essai sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain, 1981-1992*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écritures francophones », 2000.
- CHEYMOL Marc, Philippe OLLÉ-LAPRUNE, Albert James ARNOLD, Mamadou Souley BA, Bernard CERQUIGLINI, Agence universitaire de la francophonie et Institut des textes et manuscrits modernes, *Aimé Césaire à l'œuvre : actes du colloque international*, Paris, France, Agence universitaire de la francophonie, ITEM : Éditions des Archives Contemporaines, 2010.
- CORZANI Jack, *La littérature des Antilles-Guyane françaises*, Fort-de-France, Martinique, Desormeaux, 1978.
- CURTIUS Anny-Dominique, *Suzanne Césaire : archéologie littéraire et artistique d'une mémoire empêchée*, Paris, France, Éditions Karthala, 2020.
- DUPLAND Edmond, *Les poètes de la Guadeloupe*, Paris, Grassin, 1978.
- EDWARDS Carole, *Les dramaturges antillaises : cruauté, créolité, conscience féminine*, Paris, France, Éditions L'Harmattan, 2008.
- GAUVIN Lise, *Écrire, pour qui ? l'écrivain francophone et ses publics*, Paris, France, Éditions Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2007.
- *Écriture, surconscience et plurilinguisme : une poétique de l'errance*, Paris, France, Éditions Karthala, 1999.
- (éd.), *L'écrivain francophone à la croisée des langues : entretiens*, Paris, France, Éditions Karthala, coll. « Lettres du Sud », Book, Whole, 1997.
- GLISSANT Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, France, Éditions Gallimard, 1990.
- *Le discours antillais*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1981.



- ROSELLO Mireille, *Littérature et identité créole aux Antilles*, Paris, France, Éditions Karthala, coll. « Espace caribéen », 1992.
- RUPRECHT Alvina Roberta (éd.), *Les théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe : Haïti, Guadeloupe, Guyane, Martinique, Sainte-Lucie*, Paris, France, 2003.
- SCHON Nathalie, *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, Paris, France, Éditions Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2003.
- STAMPFLI Anaïs, *La coprésence de langues dans le roman antillais contemporain*, Oxford ; New York, Peter Lang, coll. « Modern French identities », volume 136, 2020.
- TOUMSON Roger, *La Transgression des couleurs : littérature et langage des Antilles, XVIIIe, XIXe, XXe siècles*, Éditions caribéennes, 1989.
- *La Question d'identité, culture et dialectique de l'expérience en milieu antillais*, actes du Colloque organisé par le Comité de la Culture, de l'Éducation et de l'Environnement du Conseil Régional de la Guadeloupe, Pointe-à-Pitre, 11-13 décembre 1989.
  - *Mythologie du métissage*, Paris, France, Presses universitaires de France, coll. « Écritures francophones », 1998.

#### b. Articles et chapitres d'ouvrages

- ANDRÉ Jacques, « “Préfigure” ; Parcours Libidinal d'une œuvre - *La Vie et la Mort* de Vincent Placolý », *CARE*, janvier 1976.
- BÉRARD Stéphanie et Patrick CHAMOISEAU, « Le Théâtre de Patrick Chamoiseau. Entretien avec le dramaturge martiniquais », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 22, n° 2, 2007, p. 165-178.
- BERNABÉ Jean, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwartz-Bart : Contribution à l'étude de la diglossie littéraire créole-français », *Présence Africaine*, n° 121/122, 1982, p. 166-179.
- « Contribution à l'étude de la diglossie littéraire II. Le cas de *Pluie et Vent sur Télumée Miracle* », dans *Textes et Documents N°2*, Paris, Centre universitaire Antilles-Guyane, coll. « Textes, études et documents - Groupe d'études et de recherches en espace créolophone ; n°2 », 1979, p. 75-103.
- CARVIGAN-CASSIN Laura, « Chronique de l'abolition de l'esclavage chez Vincent Placolý et Lafcadio Hearn », dans ARTHÉRON, Axel et CHALI, Jean-Georges (éd.), *Vincent Placolý :*

- un écrivain de la décolonisation*, Matoury, Guyane française, Ibis Rouge Éditions, coll. « Espace Outre-mer », 2014, pp. 101-110.
- CÉSAIRE Ina, « Un avatar historique du conte guadeloupéen : le Récit de Type Nouveau ; Aux sources des paroles de Guadeloupe », *Cahiers de littérature orale*, n° 21, 1987, pp. 97-114.
- CHALI Jean-Georges, « Contes créoles et subversion du discours littéraire », *Africultures*, n° 99-100, n° 3, Africultures, 2014, pp. 392-399.
- CHANCÉ Dominique, « 2. La mort de Papa Longoué », dans *Édouard Glissant, un « traité du déparler »*, Paris, France, Éditions Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2002, p. 37-70.
- CONDÉ Maryse, « Autour d'une Littérature antillaise », *Présence Africaine*, N° 81, n° 1, janvier 1972, p. 170-176.
- CONFIANT Raphaël, « Traduire la littérature en situation de diglossie », *Palimpsestes*, n° 12, 1<sup>er</sup> septembre 2000, p. 49-59.
- CORINUS Véronique, « Le conte dans l'œuvre d'Aimé Césaire : le traitement de l'hypotexte lumineux », *Présence Africaine*, vol. 189, n° 1, Éditions Présence Africaine, 2014, p. 153-163.
- HARPIN Tina, « Exil, perte et réinventions de soi : cuisine et disparition dans quatre romans antillais », « *Dis-moi ce que tu manges, je te dirai ce que tu es* » : *Fictions identitaires, fictions alimentaires*, Bertrand MARQUER (dir.), Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2020, p. 147-165.
- LABEJOF Yvan, « Panorama du 17 février 1976 », dans l'émission *Panorama*, France Culture, 17 février 1976, 11'22 à 15'05. Archive INA.
- LACLASSE Camille Pech de, « Note de synthèse sur la Poétique de la relation d'Édouard Glissant », *ENS-ULM, Séminaire de Dominique Combe « Littérature nationale, littérature mondiale - échanges, transferts » Année 2017-2018*, 2018 2017 (en ligne : [https://www.academia.edu/36811220/Note de synth%C3%A8se sur la Po%C3%A9tique de la relation dEdouard Glissant](https://www.academia.edu/36811220/Note_de_synth%C3%A8se_sur_la_Po%C3%A9tique_de_la_relation_dEdouard_Glissant) ; consulté le 10 avril 2021).
- JONES Bridget, « Comment identifier une pièce de théâtre de la Caraïbe », *Les théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe*, 2003, p. 35-50.
- NOËL-FERDINAND Malik, « Le corps perdu du créole chez Aimé Césaire et Derek Walcott », *Présence Africaine*, vol. 189, n° 1, Éditions Présence Africaine, 2014, p. 113-128.
- NZEPA PETNKEU Zacharie, « Types de montage et écriture du réel et du mythe dans le genre biographique des cinémas d'Afrique noire et des Antilles francophones », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 40, n° 1, 5 octobre 2010, p. 59-81.

- PIEN Nicolas, « Le cas Vincent Placolý : l'Universel paradoxal », dans *Polyphonies diverselles du Tout-Monde*, Université de Caen Normandie, LASLAR (EA 4256), Passages, 2019.
- PRUDENT Lambert-Félix, « Diglossie et interlecte », *Langages*, n° 61, Armand Colin, 1981, p. 13-38.
- SEGUIN-CADICHE Daniel, « Traces de l'Afrique : quand les écrivains de la Caraïbe voguent entre rêves et mythes. », dans *L'Esclavage de l'Africain en Amérique du 16e au 19e siècle : les Héritages*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2017, p. 71-84.
- *Le système des Écritures dans l'œuvre de Vincent Placolý.*, Martinique, Université des Antilles et de la Guyane, 2000.
- SYLVANISE Vanessa, « La Ruse du trickster/décepteur chez Toni Morrison et chez Derek Walcott : Inscription et problématisation du corps culturel noir aux Amériques », *Revue Asylon(s) : Politique du corps (post) colonial*, Sous la direction de P. VERMEREN et M. FERDINAND, n° 15, Réseau Terra, février 2018 (en ligne : <http://www.reseau-terra.eu/article1411.html> ; consulté le 25 juillet 2022).

## F. Sciences humaines et sociales

### a. Ouvrages, ouvrages collectifs et numéros de revue

- BASTIEN Daniel (éd.), *Antilles : espoirs et déchirements de l'âme créole*, Paris, Autrement, coll. « Autrement Série monde HS », n° 41, 1996.
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Libre examen. Politique », 1992.
- CHION Michel, *Le complexe de Cyrano : la langue parlée dans les films français*, Paris, France, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2008.
- DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie*, Paris, France, Éditions de Minuit, 1980.
- *Mille plateaux*, Paris, France, Éditions de Minuit, 1980.
- DOSSE François, *Gilles Deleuze, Félix Guattari : Biographie croisée*, Paris, La Découverte, 2014.
- DUMONT Jacques, *L'amère patrie : histoire des Antilles françaises au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, France, Fayard, 2010.

LACOUR Auguste, *Histoire de la Guadeloupe*, Basse-Terre, Imprimerie du Gouvernement, 1858, vol. 3/3.

LARA Oruno, *La Guadeloupe dans l'histoire la Guadeloupe physique, économique, agricole, commerciale, financière, politique et sociale : de la découverte à nos jours (1492-1900)*, Paris, H. Libert : Nouvelle Librairie Universelle, coll. « Collections Coloniales Illustrées », 1922. Ouvrage patrimonial de la Bibliothèque numérique Manioc. Service commun de la documentation, Université des Antilles. Collection de la bibliothèque des Archives départementales de Guadeloupe.

SMITH Alison, *French cinema in the 1970s*, Manchester, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Manchester University Press, 2019.

VERNANT Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour : soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, France, Éditions Gallimard, 1989.

#### b. Articles et chapitres d'ouvrages

BONNIOL Jean-Luc, « Comment transmettre le souvenir de l'esclavage ? Excès de mémoire, exigence d'histoire... », *Cités*, vol. 25, n° 1, Presses Universitaires de France, 2006, p. 181-185.

CASAJUS Dominique, « Retour sur le dossier H », dans DERIVE, Jean & Ursula BAUMGARDT (dir.), *Paroles nomades. Écrits d'ethnolinguistique africaine. En hommage à Christiane Seydou*, Paris, France, Éditions Karthala, 2005, p. 47-70.

GUÉZENGAR Florent, « Pas de vide politique en 1973 ! Redécouverte d'une météorite française. « Themroc », signé Furax », *Cahiers du cinéma*, n° 716, novembre 2015.

LANZMANN Claude, « Le monument contre l'archive ? », *Les cahiers de médiologie*, vol. 11, n° 1, 2001, p. 271-279.

NORA Pierre, « Histoire et roman : où passent les frontières ? », *Le Débat*, n° 165, n° 3, Gallimard, 23 mai 2011, p. 6-12.

PALMISTE Clara, « Les instituteurs et institutrices laïcs en Guadeloupe : identité professionnelle et interactions sociales (1880-1914) », *Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe*, n° 189, 2021, p. 7-31.

SEMSARY Jessica et Nils WEKSTEIN, « *Le Boléro* de Ravel. Adaptations, réinterprétations et transformations, 1928-2008 », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, vol. 40, n° 2, IRICE, 2014, p. 31-48.

## G. Corpus littéraire secondaire

- BALZAC Honoré de, *La Recherche de l'absolu, paru dans Études de mœurs, Scènes de la vie privée*, 1834.
- BOBER Robert, *Quoi de neuf sur la guerre ?*, Paris, France, Éditions Gallimard, 1993.  
– *Par instants, la vie n'est pas sûre*, Paris, France, P.O.L., 2021.
- BORGES Jorge Luis, *Fictions*, Paris, France, Éditions Gallimard, 1967.  
– et Adolfo BIOY CASARES et Françoise ROSSET, *Chroniques de Bustos Domecq*, Paris, France, Denoël, 1970.
- BERNABÉ Jean, Patrick CHAMOISEAU, Raphaël CONFIANT, *Éloge de la créolité*, Paris, France, Éditions Gallimard, 1993.
- CAMUS Albert, *Noces, suivi de L'été*, Paris, France, Éditions Gallimard, coll. « Collection Folio », n° 16, 1999.
- CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence Africaine, Paris, 1939.
- CÉSAIRE Ina, *Rosanie Soleil et autres textes dramatiques*, textes rassemblés par Christiane P. MAKWARD, Paris, France, Éditions Karthala, 2011.
- CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, France, Éditions Gallimard, 1997.  
– *Solibo Magnifique*, Paris, France, Éditions Gallimard, 1988.
- CUNARD Nancy, *Negro Anthology*, 1934.
- CONDÉ Maryse, *Traversée de la Mangrove*, Paris, France, Mercure de France, 1989.  
– *Hérémakhonon*, Paris, France, Union générale d'Éditions, 1976.
- DIDEROT Denis, *Jacques le Fataliste et son maître : 1796*, Ghislaine Zaneboni (éd.), Paris, France, Hatier, 2005.
- DUNLOP Carol et Julio CORTÁZAR, *Les autonaves de la cosmoroute : ou un voyage intemporel Paris-Marseille*, Paris, France, Éditions Gallimard, 1983.
- ÉLUARD Paul, *L'Amour la poésie*, Paris, France, Éditions Gallimard, 1964.
- GARY Romain, *Vie et mort d'Émile Ajar*, Paris, Éditions Gallimard, 1981, p. 28-29.
- GLISSANT Édouard, *Le quatrième siècle*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1964.  
– et Sylvie SÉMA, *La terre magnétique : les errances de Rapa Nui, l'île de Pâques*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2007.

- GONCOURT, Jules et Edmond de, *Journal des Goncourt, mémoires de la vie littéraire*, G. Charpentier et Cie, éditeurs, 1888 (Troisième volume : 1866-1870, p. 321-362).
- PÉPIN Ernest, *La Souvenance*, Le Lamentin, Martinique, Éditions Caraïbédéditions, 2019.
- PLACOLY Vincent, *Frères volcans : chronique de l'abolition de l'esclavage*, Paris, France, Éditions la Brèche, 1983.
- *Une journée torride*, Paris, éd. La Brèche, 199., p. 3.
- PLATON et Bernard Piettre (trad.), *La République*, Paris, France, Nathan, 1981.
- PROUST Marcel et Jean-Yves TADIÉ (éd.), *À la recherche du temps perdu*, Paris, France, Éditions Gallimard, coll. « Quarto », 1999.
- *Contre Sainte-Beuve*, Bernard de Fallois (éd.), Paris, Éditions Gallimard, coll. « Idées 81 », 1954.
- ROUMAIN Jacques, *Gouverneur de la rosée*, Paris, France, La bibliothèque française, 1944.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Marc-Michel Rey (éd.), Amsterdam, 1761.
- *Les Confessions*, Paris, Launette, 1889.
- RUPAIRE Sonny, *Cette igname brisée qu'est ma terre natale/Gran parad ti kou baton* (1971), recueil bilingue (1973, 1982).
- TARDON Raphaël, *Starkenfirst*, Paris, France, Fasquelle, 1947.
- TRIOLET Elsa et Louis ARAGON, *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Monaco, Monaco, France, Jaspard, Polus et Cie, 1964.
- VALÉRY Paul, *Œuvres, Tome 3*, Michel Jarrety (éd.), Paris, le Livre de poche, coll. « La pochothèque », 2016, 1 vol.
- *Cahiers, 1894-1914*, Nicole Celeyrette-Pietri, Judith Robinson-Valéry et Jean Préfacier Starobinski (éd.), Paris, France, Éditions Gallimard, 1990.
- VOLTAIRE, E. A. LEQUIEN, Pierre DIDOT et Georges-Adrien CRAPELET, *Œuvres complètes de Voltaire.*, Jean-Baptiste-Joseph Champagnac (éd.), France, 1820.
- WALCOTT Derek et Paol KEINEG, *Ti-Jean et ses frères* : Belfort, France, Circé, 1997.

## Annexes – Entretiens et discussions

---

### Entretiens avec Simone Schwarz-Bart

Simone Schwarz-Bart, entretien avec Fanny Margras, 12.12.18, à Goyave

*« Avec André on ne ferme pas les yeux. Il faut les ouvrir, grands, sur ces failles de l'homme »*

---

*Fanny Margras : Quand as-tu su que tu étais écrivaine ?*

Simone Schwarz-Bart : Je pense qu'on écrit bien souvent avant même de prendre le stylo... et de se dire « je vais écrire une histoire ». Je pense que tout simplement il y a une façon de sentir le monde, de sentir les choses, d'analyser votre destin qui apparaît à l'horizon, le chemin qui vous est destiné (tel que vous voulez, ou pas...), puis d'emprunter ce chemin. Toutes les questions que vous vous posez, sur la vie, les interrogations... Tout le monde ne se pose pas certaines questions qui viennent inmanquablement quand on commence à écrire. Je pense que j'avais une fibre invisible que j'étais la seule à éprouver. Comme toutes les filles de mon âge, je tenais un journal, écrivais des poèmes, mais en fait je rêvais toujours et je me promenais dans un ailleurs, bien loin de mon pays, dans un lieu inconnu où Baudelaire et Musset déclamaient leurs textes. J'étais toujours à côté de ce qui m'était proposé de vivre. Je flottais dans une espèce de surréalité parce que je ne me reconnaissais pas dans le schéma de vue qu'on m'offrait et qui conduisait à l'impasse. Je me sentais complètement perdue. En fait, je n'avais pas de place là où je me trouvais. Cette sensation d'être une déplacée sur la terre du bon dieu, comme on dit... eh bien je pense que c'est tout cela qui fait qu'on écrit, et qu'on réécrit sa vie, et celle des autres. Il faut déjà une confiance, une confiance dans son jugement, que je ne pensais pas avoir. Tout commence en rêve, et c'est après qu'on ose s'asseoir et se donner la permission de distribuer, et de redistribuer les cartes des destins. Toutes sortes de questionnements me venaient, à propos

de ce que je voyais autour de moi, et de ce que je devinais, et toutes les peurs qui s'ensuivaient... La guerre : pourquoi la guerre ? pourquoi mon père n'était pas auprès de moi ? pourquoi ma mère pleurait tous les soirs ? pourquoi, et pourquoi ? pourquoi mon grand-père était blanc, dans ce monde de couleur ? Comment et pourquoi vivait-il sa différence ? Mon vécu d'enfant me posait mille questions sans réponse.

*FM : Est-ce qu'il y a un moment où tu t'es dit « maintenant je prends la plume, et je publie » ?*

SSB : Quand l'écriture devient un besoin, on ne pense pas à publier, on essaye seulement d'éclairer sa propre nuit. Un soir, lors d'une conférence du grand orateur Rosan Girard, sur la plage de Sainte-Anne, deux garçons entreprirent un combat après s'être insultés de la bonne manière, et André me demanda de lui rapporter la scène. Il se trouvait à Paris et c'est à la réception de ce petit texte qu'il m'a incité à écrire. Il trouvait que c'était un texte qui n'était pas seulement un texte, pas seulement un simple récit de ce qu'on a vu ; il trouvait qu'il y avait autre chose, un jugement, une manière de raconter ; et que si je voulais, si je le sentais... à son avis il faudrait que j'écrive. Mais écrire quoi ? Lui ai-je répondu. C'est alors qu'il m'a mis en main une petite nouvelle de Tchekov qui parle d'un jeune homme qui se promène sur une grande avenue quand il croise un chien qu'il chasse et invective. Arrive le maître du chien qui s'avère être un noble seigneur, et le même chien est couvert de gentillesse et de compliments, et il se dégageait de ce simple récit l'âme russe impactée du servage, et ainsi tout au long de ses nouvelles. J'avais trouvé mon maître dans sa manière de présenter son monde, en miroir avec le mien, en quelque sorte. Les auteurs yiddishisants m'ont eux aussi aidé à parler de ce fond de magie et de folie que nous partageons ici avec eux, de même que cette manière d'envelopper leur réalité d'une parole neuve créative, surprenante, en y mêlant ces croyances mystico-magiques qui révèle l'invisible, l'autre côté du miroir que le rationnel s'efforce de gommer. Je me suis aussi nourrie de l'univers si particulier décrit par Faulkner et Erskine Caldwell. *Le petit arpent du Bon Dieu* a reçu la visite, sans compter cet ouvrage majeur *Louons maintenant les grands hommes* de James Agee. J'ai commencé à écrire et à lire, et à écrire et à lire... on ne peut pas écrire sans lire, on ne peut pas lire sans écrire. Et c'est ainsi que je me suis mise à écrire.



Mais l'événement majeur qui m'a fait prendre la plume est la mort de Fanotte, Stéphanie Pricin, ma Télumée. Elle est partie tandis que nous habitions en Suisse, à Lausanne, et je me suis sentie alors orpheline de mon pays, de cette Guadeloupe qu'elle m'avait fait découvrir.

*FM : Télumée tu l'as connue avant de partir en Suisse, donc ? Quels ont été les premiers échos que tu en as eu ?*

SSB : C'est une femme qu'on a vite cataloguée comme sorcière parce qu'elle aimait la solitude des grands bois, et n'avait cure du *qu'en dira-t-on*. Sa devise : « Tu m'aimes, tu ne peux pas m'acheter. Tu ne m'aimes pas ? Tu ne peux pas me vendre. Je suis une mangouste libre dans la savane de la vie avec mes deux seins de femme ». Elle avait, comme on dit, un dos large, et donc les propos allaient bon train la concernant. On disait aussi qu'elle n'avait pas peur de fréquenter les « esprits », bons ou mauvais.

Tout cela faisait d'elle une créature mythique à mes yeux. Quand nous venions en vacances, je la visitais chaque après-midi. On est devenues en quelque sorte mère et fille, grand-mère et fille, et il y avait entre nous un échange sur tout ce qui fait que la Guadeloupe existe. Je considérais que cette personne recelait en elle-même tout mon pays, toute cette Guadeloupe. Elle m'avait ouvert les yeux sur ce monde multiple qu'elle avait partagé avec moi, maison après maison, île après île, avec cet art de la parole qui était le sien quand elle décidait de vous livrer l'âme des hommes et arbres qui peuplaient cette Terre. Elle avait, en fait, presque radiographié, non pas les personnes mais les âmes de tout un fond de Goyave. Elle avait un œil et elle avait un énorme cœur, avec une faculté de juger, de comprendre ce qui se passait autour d'elle... et tout cela, elle me le communiquait. Elle m'a offert comme une espèce de talisman, de vision, de diaphragme photographique pour regarder notre propre réalité. Ce qui nous était arrivé. Ce qui allait peut-être nous arriver. Et ce qui allait disparaître. Tout cela, elle le ressentait d'autant plus qu'elle était une magicienne, grande prêtresse des soulagements des détreffes sans nom. Les gens venaient à elle et lui confiaient leurs secrets. Ce qu'ils avaient vraiment tout au fond de leur cœur ; ils venaient auprès d'elle pour qu'elle les délivre de certaine malédiction, ou pour soulager certaine blessure d'âme, de vie... C'est ça qu'elle m'a transmis. Je regardais les gens, parce que les gens venaient beaucoup à moi, je les entendais, je les écoutais, je les devinais moi-même également. J'ai deviné, comme tout le monde devine, mais j'avais une aune ; j'avais un baromètre en la personne de Télumée, qui m'indiquait si ma vision était juste ou pas. Elle m'empêchait de partir dans des contre-sens et des contre-vérités.

Alors quand elle s'est en allée j'ai éprouvé le besoin de l'entendre, encore et encore. Et c'est sa parole que j'essayais de réentendre et qui m'a inspiré mes pages ; avec sa voix, l'histoire arrivait. J'ai commencé à faire une première nouvelle, puis une deuxième... et je n'attrapais toujours pas ce personnage qui débordait de toute part. André me disait : « il faudra que tu te mettes à un texte, à un texte de roman ». Je lui répondais « mais non je suis trop paresseuse pour ça, c'est trop long, je n'en suis pas capable, je ne me vois pas mener une intrigue pendant tant de pages, je ne pense pas... ». Puis à la cinquième tentative, c'est moi qui lui ai dit : « tu as raison, je m'y mets ». Et j'ai commencé, comme ça, à rentrer dans ce roman.

*FM : Tu parlais plus tôt d'un petit passage, dont parlait aussi André, celui qui t'avait révélé comme écrivaine à ces yeux. Ce passage, te souviens-tu de ce qu'il est devenu ?*

SSB : Je ne sais pas ce qu'il est devenu, nous nous le sommes chacun réapproprié... je crois bien... Il a été réutilisé...

*FM : Il me semble qu'on le retrouve dans ton roman Ti Jean L'horizon...*

SSB : Oui, sans doute, il a fait partie des notes à partir desquelles nous avons travaillé. Comme beaucoup de choses que nous avons pu écrire par la suite.

*FM : Tu dirais que tu as commencé à écrire avec Pluie et vent sur Télumée Miracle ou Un plat de porc aux bananes vertes ?*

SSB : Ce qui est certain, c'est que je n'ai pas la sensation que c'est avec le *Un plat de porc aux bananes vertes* : l'intrigue n'était pas de moi, et l'incalculable cadeau que j'ai reçu avec cet ouvrage, ce fut l'apprentissage du métier, ou comment mener le récit à son terme. En fait, je refusais de pénétrer dans cet asile parisien jusqu'à ce que Mariotte investisse ma personne et que je puisse dire, comme André l'a fait : « la vieille, c'est moi ». Alors, à mesure qu'avancait le travail, j'ai senti que c'était un maillon essentiel de mon histoire qui me revenait par ce biais du personnage en recherche de son histoire, du combat à mener, et qu'elle ne discernait pas clairement. Or, j'étais moi-même dans cet oubli de soi inhérent à cette époque. Et au fur et à mesure que le travail avançait, j'entreprenais la même quête, raccrochant maillon après maillon toutes ces étapes que j'avais inconsciemment gommées, aplatisant toutes ces épaisseurs de

temps qui font l'histoire d'un peuple en construction de lui-même. Petit à petit, d'un paragraphe à l'autre, je me réappropriais tout ce que j'avais jeté derrière mon dos, comme on dit chez nous. Toutes ces bribes relevant d'un certain passé, entendues, ici et là, toutes ces couches enfouies prenaient place et me restituaient l'épaisseur de cette histoire, la mienne, trop lourde pour moi à l'époque. Et voilà qu'avec Mariotte, cette histoire, la mienne, m'habitait, me parlait, me fortifiait. Alors donc les deux histoires pouvaient se rencontrer, pouvaient résonner, vibrer, dialoguer. Les obsessions d'André m'envahissaient, se transformaient jusqu'à devenir miennes et que l'osmose se réalise. Ainsi, sur une ligne de crête avançait l'histoire, et je dirais : notre histoire.

*FM : T'étais-tu imaginée qu'il allait te proposer de cosigner ?*

SSB : Pas du tout, ma mince contribution ne justifiait pas cette demande de cosigner. Tel était mon avis, et je le lui ai dit. Nous nous en sommes remis à l'éditeur : Paul-André Lesort.

Nous lui avons parlé très librement de nos contributions, de ce que moi j'avais apporté ; nous lui avons amené des nouvelles que j'avais écrites sur des personnages et leur incorporation dans le texte, etc. Paul-André Lesort nous a dit « vous devez signer tous les deux ». Et André m'a dit « tu vois... moi personnellement je ne vais... il faut absolument qu'on signe tous les deux. » C'était pourtant tellement lourd pour moi, de porter ce personnage, de voir cette personne, tellement contraire à ce que je voyais à l'époque ; connaissant la prise en charge des personnes âgées chez nous, la comparer à cette espèce d'ambiance de relégation de ces personnes dans cet asile. Pour moi c'était une des choses les plus dures à endosser. Je voulais aussi « fermer les yeux » comme on dit. Comme dit le très beau poète « Le froid et la nuit, le froid et la nuit, l'oiseau passe il vole il meurt et c'est le grand froid, le grand froid de la nuit »<sup>2</sup>... Je voulais fermer les yeux ; mais avec André on ne ferme pas les yeux. Il faut les ouvrir, grands, sur ces failles de l'homme.

*FM : Tu dis que tu « n'étais pas prête à endosser ce personnage » : est-ce Mariotte, ou le fait d'être auteure ? Te revendiquais-tu déjà comme écrivaine ?*

---

<sup>2</sup> « Chant funèbre pygmée », recensé notamment par Louis Vincent Thomas, *Cinq essais sur la mort africaine*, Karthala, 1996, p.236. Première édition, Dakar 1968. Louis Vincent Thomas était un proche des Schwarz-Bart lorsqu'ils vivaient à Dakar (dates)

SSB : Je parle du personnage, de Mariotte. Je ne me revendique pas plus aujourd'hui comme écrivaine. J'ai juste envie d'écrire, et tant qu'il en sera ainsi, je continuerai à tenir ma plume. La vanité d'auteur nous était étrangère, et j'ose le dire, nous est étrangère. Le rêve d'André, c'était l'anonymat, la parution anonyme. L'idée c'était tout simplement d'exprimer cette histoire.

*FM : André Schwarz-Bart voulait être anonyme... parce que les choses avaient été compliquées avec les premiers romans, ou simplement une manière d'être, selon toi ?*

SSB : C'était une manière d'être, et selon moi une très belle manière d'être.

*FM : Quand tu as repris le cycle antillais, est ce que tu as retrouvé ce que vous aviez ensemble, la manière dont vous aviez écrit ensemble ?*

SSB : Ah, si je ne l'avais pas trouvé, je n'aurais pas pu le faire, tout simplement. C'est parce que j'ai tout retrouvé, c'est parce que tout m'est revenu : c'est toute ma jeunesse qui m'a été restituée. Quand je dis ma jeunesse, je parle de ma vie. Ma vie c'était beaucoup l'écriture, et ça le demeure. Sa présence, sa voix, nos discussions, nos découvertes, et tout ce qui fait la beauté et la passion de vivre, le feu des sentiments humains, tout me revient et éclaire ma nuit. Les cahiers sont là, les carnets, les notes sont là. Le moment venu, ils seront remis à la BnF. Mais aujourd'hui j'en ai vraiment besoin pour travailler et terminer le travail.

Les archives que Francine Kaufmann a retrouvées, classées, ont été capitales. Toutes ces archives qui ne font pas partie directement du cycle antillais, mais qui sont tout simplement des notes d'heures, et de pensées, de réflexions... et bien c'est retrouvant certaines notes, comme « son chagrin d'avoir tué Mariotte. Se saoule. La vieille c'est moi. Ce qui vaut pour l'un vaut pour l'autre, et parlant d'elle... », ces notes personnelles qui émaillent les textes et avec lesquels je dialogue : « et moi, je ne suis pas Mariotte ?... que veux-tu dire ? et si tu regrettes de l'avoir tuée, de ne pas avoir mené au bout l'entreprise, me demandes-tu de la ramener au monde ? Je sais, tu me laisses totalement libre de reprendre – ou non – la tâche. Mais, c'est une petite place que tu me fais, une fois encore, si je le souhaite. Oui, une petite place, de nouveau, que tu me fais à tes côtés... alors, je m'assieds et je continue. ».

*FM : Est-ce que tu considères que c'est encore un travail de discussion, de mutualisation ?*

SSB : Il y a beaucoup de passages où il met « etc. » ; ou alors « Simone », « pour Simone ». Cela me permet de voir ce qu'il attendait peut-être de moi, ou peut-être d'une recherche plus précise. Il y a aussi, en dernière analyse, le sens même du récit de cette vie, les étapes... *L'Ancêtre en Solitude*, par exemple, me concerne, car émaillé de faits qui me touchent directement. C'est un peu l'histoire de mon grand-père, de ma grand-mère ; c'est un monde en partage. Des touches personnelles demeurent et nos deux voix forment une harmonie qui me plaît, me convient, comme notre vie. Alors que dans *Adieu Bogota*, je retrouve ses obsessions. Si telle pensée a abouti à tel ou tel paragraphe, je sais pourquoi, je sais comment, je sais après combien d'heures, de « *pilpoulage* » il a fallu. Je sais comment tout ça s'est soldé. Voilà, je retrouve tout, et la version finale s'impose alors.

Quand il y a des passages à retravailler, ou à compléter, je chausse ses lunettes, je le convoque et j'entends sa voix, j'essaye alors de me laisser conduire par elle, dans un souci de fidélité à l'avant.

*FM : Ce que tu dis me fait penser à ce passage, à la toute fin d'Adieu Bogota : le même épisode, celui du viol de Mariotte avec un chien, semble réécrit deux fois, avec un point de vue différent.*

SSB : Il y a des secrets qu'il vaut mieux ne pas dévoiler, mais c'était un choix commun, longuement discuté du vivant d'André...

*FM : vous avez donc continué à broder le personnage de Mariotte... Alors pourquoi André Schwarz-Bart dit-il qu'il l'avait « tuée » ?*

SSB : Il l'a tuée dans cette volonté de ne pas publier, donc de ne pas la faire naître, vivre et mourir.

En réalité, lorsqu'*Un plat de porc aux bananes vertes* a été écrit, presque tout avait déjà été écrit ; mais il n'y avait pas eu *La mulâtresse Solitude*. Quand il l'a rédigé, nous avons dû faire un choix : nous nous sommes dit « on ne va pas publier tout le reste, mais ça, oui. » Il fallait le publier, je l'ai incité à le faire, j'ai insisté pour qu'au moins ce roman paraisse. Je pensais que cette héroïne-là, il fallait la placer, c'est à partir d'elle que tout se décantait pour moi.

*FM : C'est à partir de Solitude que Télumée pouvait apparaître...*

SSB : Oui, c'est avec Solitude que mon histoire m'était donnée. Ma petite arrière-arrière-arrière-grand-mère qui était partie d'Afrique, je savais enfin son parcours. Et ma fierté me revenait avec la victoire et la splendeur de l'échec de Matouba. La figure de Solitude imprime une page d'honneur et de faste à notre histoire.

*FM : Télumée est-elle une descendante de Solitude ? Pluie et vent sur Télumée Miracle est-il selon toi, un roman du « cycle antillais » ? Ces mots « cycle antillais », cette terminologie, est-ce aussi celle que vous utilisiez, avec André ?*

SSB : C'est bien une seule et même lignée de femmes, et le mot cycle semble juste, car chaque personnage vient éclairer la même histoire.

À vrai dire, si on voulait parler de cycle, il faudrait commencer avec *Le dernier des Justes*. Les gens ont besoin de classer... mais je m'insurge en faux ! Certes, j'emploie parfois moi aussi cette terminologie quand j'ai l'impression que c'est nécessaire, mais elle est fautive.

*FM : la terminologie surprend en effet. En réalité, on a l'impression que tout se suit, que tout s'imbrique... que tous les romans se rejoignent, d'une manière ou d'une autre.*

SSB : Mais évidemment ! ça se rejoint tellement, ce dernier travail, ce dernier volume que j'entreprends me pose un vrai casse-tête ! En effet, après ce volume, comme tu sais, André devait écrire en solo le 7<sup>e</sup> tome avec ce titre : *En souvenir du XX<sup>e</sup> siècle*. Une histoire d'amour entre le frère d'Erny Levy, Moritz, et la petite fille de Mariotte qui se termine sur une fin tragique. Les personnages se suicident, et Mariotte culpabilise : « N'ai-je pas joué, quelque part, avec ce jeune homme au cœur troué ? Pourquoi n'ai-je pas su trouver les mots pour raccrocher ma petite fille à la vie ? Je n'ai pas su lui raconter notre histoire... Avec ce jeune homme, j'ai peut-être joué le jeu de la personne avec une histoire lourde... etc. comment ? pourquoi ? » et c'est comme ça qu'elle rentre à l'asile d'elle-même, dans un état de folie totale.

*FM : André Schwarz-Bart voulait écrire seul ce dernier volume ?*

SSB : Oui. Absolument seul, et je comprends pourquoi, mais je ne m'étendrai pas davantage. Il avait sa vérité à révéler, son secret à livrer, et que lui seul savait. A-t-il détruit ce volume ? Tant de choses ont été brûlées, déchirées... jetées aux bennes à ordures. Je retrouve, cependant, juste, parfois, de toutes petites bribes de conversation de ces deux jeunes gens... ou de Moritz Lévy avec un autre ami... notamment au café de Rosina Bigolo, tu sais celui d'*Un plat de porc aux bananes vertes*... En somme, des tas de petites choses comme ça... de toutes petites bribes qu'il faudra inclure dans le tome à venir... Hélas, il n'y aura jamais de 7<sup>e</sup> tome.

*FM : Ce n'est donc pas En souvenir du XXe siècle que tu es en train d'écrire ?*

SSB : Non. Moi, j'essaye de finir le « cycle » que nous avons amorcé ensemble, tous les deux, dans l'écriture à quatre mains. Le roman que j'écris va s'appeler « Assieds-toi et ris ». C'est le dernier qui paraîtra avec nos deux noms. Après, devait paraître *En souvenir du XXe siècle*, de sa main : c'est ce que nous avions décidé. Mais celui-là, nous ne le verrons pas. Mais peut-être qu'il y a des traces de l'ouvrage parmi les cassettes qui ont été trouvées ?

*FM : Peux-tu me parler de ces cassettes ?*

SSB : Oh il y en a beaucoup. André s'enregistrait. Comme il n'avait pas de secrétaire, dès qu'une idée lui venait... vite, il s'enregistrait. C'était quelqu'un qui avait mille idées à la minute. Bien sûr, quand Jacques était là, ou moi, nous écrivions ce qu'il nous dictait ; mais quand nous n'étions pas là, il s'enregistrait. Certaines cassettes sont tombées dans l'eau, elles sont perdues ; d'autres sont défaites, déroulées... Il y a un travail de restauration à faire sur ces cassettes. Je ne les ai pas encore toutes écoutées.

Je crois cependant me souvenir qu'il y a des cassettes pour *Ti Jean L'horizon*, pour *Hommage à la femme noire*... mais tout est mélangé. Il faut tout écouter. Si tu voyais la masse de documents dont je dispose. Toute une masse de documents à consulter ; et puis je trouve des carnets, des petits carnets écrits finement, très finement... Quand j'ai écrit *L'ancêtre en Solitude* ou *Adieu Bogota*, je n'ai pas toujours utilisé toute la matière des cahiers. Je n'ai pas du tout utilisé les cassettes.

*FM : Dans le documentaire de Franck Cassenti, La voix des Ancêtres, on entend la voix d'André Schwarz-Bart...*

SSB : Exactement, on l'entend qui dicte, oui. Il dicte *Hommage à la femme noire*. *L'hommage* nous l'avons fait ensemble, aussi. En fait, il n'a jamais cessé d'écrire. Sans arrêt. Tu sais, nous n'avions jamais eu de « réseau », d'ailleurs n'avions jamais cherché à en avoir. Quand on est dans le milieu littéraire et qu'on n'est pas à Paris, qu'on n'est même pas en France, mais dans un petit coin perdu comme Goyave, on est en dehors de tout. Volontairement ou involontairement d'ailleurs. Nous nous n'avions pas du tout envie d'aller nous vendre à droite et à gauche : nous n'avons jamais cherché à le faire. Nous n'étions pas outillés pour toute cette vie littéraire, pour ces intrigues, pour ces calculs. Choisir de fréquenter telle personne, tel cercle. Dieu merci, nous en étions très loin de ça, et ça nous a préservés.

*FM : que représentait, pour vous, l'écriture ? Un acte personnel ?*

SSB : Oui. L'écriture était pour nous une manière d'éclairer notre propre nuit. J'écrivais pour savoir qui j'étais, à travers l'image que le monde me renvoyait ; mais j'en profitais aussi pour montrer aux gens qu'il y avait une existence insoupçonnée et insoupçnable, et qu'elle avait une certaine noblesse.

Je ne sais pas si j'y suis arrivée. À vrai dire, je n'ai pas essayé de savoir. Simplement, je comprenais que les gens de chez moi comptaient sur moi pour faire valoir notre existence au monde, qui ne les voyait pas.

*FM : ces gens dont tu parles, ils avaient lu vos romans ?*

SSB : Je sais qu'ils demandaient à leurs petits-enfants de les leur lire. Et ils disaient que c'était comme s'ils avaient entendu le récit en créole. Parce qu'eux-mêmes, bien souvent, ne savaient pas lire : alors, ils se faisaient lire le texte. Et quelque fois ils me disaient « c'est de ma grand-mère dont tu parles ?! On dirait que c'est d'untel dont tu parles ? tu l'as connu ? » À chaque fois, ils se reconnaissaient dans les romans.

*FM : Ces gens tu leur rends hommage...*



SSB : Oui, c'est un de mes souhaits, car ils m'ont apporté quelque chose. Oui, ils m'ont donné l'assurance que notre wagon était rattaché à celui du monde entier.

*FM : Dans une lettre que Francine m'a montrée, André Schwarz-Bart dit qu'il ne veut pas être appelé « auteur » ... Avez-vous déjà échangé sur ce que ça signifiait d'écrire ? d'être écrivain, pour vous ?*

SSB : Ça ne m'étonne pas, car pour lui ce n'était pas important. C'est simple, nous écrivions, et puis voilà.

*F.M. : Le prochain roman, tu m'as dit, s'appellera « Assieds-toi, et ris ». Ce titre me frappe parce que le rire est très présent dans vos romans. Dans Le dernier des Justes, dans Pluie et vent sur Télumée Miracle, dans La mulâtresse Solitude, Ti Jean L'horizon ... les personnages rient, parfois lorsqu'on s'y attend le moins. Le rire a toujours d'étranges sonorités...*

SSB : Les antillais souvent répondent à des situations dramatiques par le rire... et, souvent, ce sont des réponses qui n'ont rien à voir avec le rire. C'est une façon de se préserver, de dépasser : on se cache derrière le rire, et celui-ci devient une pudeur. Ceux qui rient sont souvent complètement désarmés ; mais, par cette attitude, ils désarment également le spectateur, l'interlocuteur. Le rire, c'est une non-réponse à des choses qui sont trop lourdes et trop difficiles à porter. C'est souvent cela ces rires.

Alors on dit, les larmes, les larmes... mais pleurer, c'est aussi donner, et surtout se donner, alors que le rire est un masque. L'interlocuteur comprend immédiatement nos larmes ; en pleurant, on est impudique. Tandis que par le rire inapproprié, décalé (comme la danse d'ailleurs !) en étant complètement à côté, on suscite une réaction. Je crois me souvenir de cela : l'acteur Sidney Poitier devait être couronné et tout le monde attendait qu'il ait un Oscar car il avait crevé l'écran cette année-là. Mais il n'en fut rien : Sidney Poitier apprenant qu'il n'était toujours pas lauréat, se leva et commença à danser, pour ne pas s'affaler, ou montrer sa blessure. Ce sont des réactions contraires à ce qui se passe en réalité dans le cœur : je le lis comme une manière de masquer son désarroi total, sa perte de confiance, sa détresse.

Simone Schwarz-Bart, entretien avec Fanny Margras, 08.01.20, à Goyave<sup>1</sup>

« *Fond Zombi, c'est un peu une île dans une île* »

---

*Fanny Margras : Tu parles souvent de la lignée des invisibles : qu'est-ce que la « lignée des invisibles » ?*

Simone Schwarz-Bart : Ce sont ceux qui, jusqu'alors, n'étaient pas présents. C'est avec *Pluie et vent* (et je le dis parce que j'ai ressenti personnellement ce manque) qu'ils apparaissent, et que l'Histoire commence. Quelle littérature avions-nous à notre disposition dans les années 70? Une littérature doudouiste, une littérature gréco-latine, et une littérature qui s'insurgeait, dénonçait, s'engageait pour des causes.

Or, moi, ce que je voulais, c'était retrouver mon Histoire, la société que j'avais côtoyée. Je voulais trouver, par exemple, de belles descriptions des femmes noires qui avait accompagné mon chemin : leur beauté, leurs cheveux, leur peau, etc.

Ce roman, je l'ai écrit depuis la Suisse, et je l'ai immédiatement pensé comme une déclaration d'amour à mon pays, un acte de foi. Tout est visité : ce qui faisait la vie de ces personnes que j'avais fréquentées apparaissait ; les paysages, la manière dont les gens vivaient.

*Fond Zombi, c'est un peu une île dans une île.*

Je n'étais pas consciente, alors, d'entrer en « résistance ».

*FM : Qu'est-ce qui te pousse, alors, à écrire, à une époque où toute écriture est résistance ?*

SSB : En Suisse, j'écris sur ce qui me manque. Sur celle qui me manque. Quand je commence *Pluie et Vent*, c'est comme un hommage à Stéphanie Priscin, dite Diaphane, dite Fanotte, dite aussi Fanfan... Une vieille dame que je fréquentais beaucoup lors de mes séjours en

---

<sup>1</sup> Cet entretien a été réalisé la veille de la rencontre au Mémorial ACTe, dans le cadre de la rencontre « Autour et Avec Simone Schwarz-Bart ». Cette rencontre n'ayant pas été enregistrée, il ne nous reste que le contenu de cet entretien préparatoire.

Guadeloupe, et dont j'ai compris la richesse en venant, plus grande, lorsque je venais rendre visite à mes parents, à Goyave. Nous avons beaucoup échangé, beaucoup discuté, elle et moi. Et chaque fois, j'avais la sensation qu'elle se demandait de quelle manière elle, survivrait, demeurerait dans les mémoires.

Elle ne le formulait jamais vraiment comme ça. Elle me disait simplement qu'elle disparaîtrait, que nous disparaîtrions, et que ce serait comme si nous n'avions jamais existé. Nous échangeons en créole, cette langue sibylline qui aime cultiver le secret : c'est pourquoi j'avais la sensation qu'elle voulait me dire autre chose, aller plus loin. Le créole, c'est une langue qui joue sur les non-dits. Dans ce qu'on ne dit pas, dans les silences, dans l'intonation beaucoup de choses passent. Il suffit de décrypter.

Diaphane, elle aimait parler cette langue créole. C'était une conteuse, qui avait un phrasé, une manière de parler qui charroyait plus que ce qu'elle disait. Elle employait beaucoup, par exemple, les images des contes : elle appelait, par-là, mes connaissances de ces contes de quand j'étais petite, jouait sur la connivence. Par les contes, elle savait qu'elle pouvait faire appel à mon savoir, et me transmettait sa sagesse, la sagesse populaire aussi, celle des dictons par exemple par le biais de l'oralité.

*FM : C'est donc elle qui a inspiré ce roman ?*

SSB : Oui, mais pas seulement. Dans ce livre, j'ai voulu condenser l'essence de la vie créole : il faut voir, par exemple, la mort de Reine Sans Nom, que j'ai voulu raconter avec la délicatesse que nourrissent les souvenirs que j'avais avec ma mère. J'ai voulu communiquer la magie d'un univers, la poésie de cet univers, ce qu'on a appelé le « réalisme magique ». Senghor, dans la lettre qu'il m'a adressée en décembre 1972, souligne que je décris les « amours nègres » ; je crois, moi, que ce que j'ai surtout décrit, c'est l'amour tout court. Cependant, j'ai tenu, c'est vrai, à retranscrire ce qui fait la vie créole. Il n'existait pas encore de description de cette condition, de cette époque, aujourd'hui révolue ; et j'étais fascinée par la faculté qu'avait ces gens qui n'avaient pas été en classe de se comporter librement, bellement : chaque cérémonie était une preuve de plus de solidarité. J'étais fascinée par ce qu'on mettait en place pour être des Hommes. Fascinée par la magie du tambour et des danses ; par les chansons, par les contes, tout ce qui avait peuplé mon enfance.

*FM : Il y a aussi, dans le Plat de Porc aux bananes vertes, des passages de cette vie créole...*

SSB : Oui, c'est vrai, mais ils sont minimes. Mon intervention dans ce roman a été minime, même si j'ai été présente tout du long. André dictait, j'écrivais. Paragraphe après paragraphe, j'ai vu l'histoire se construire. J'ai vécu cette construction, pas à pas, et j'ai compris, par l'écriture du Plat de porc, comment on écrit ; j'ai vu, en quelque sorte, l'envers du décor. J'ai compris comment on posait les ponctuations, comment on jouait sur les respirations. J'ai assisté à la naissance d'un roman.

Après *le Plat de porc*, j'avais décrété qu'il était bien trop difficile de faire un livre. J'avais trop porté ce travail, et je l'avais trouvé difficile à endosser, d'autant plus que ce n'étaient pas tout à fait mes thèmes. J'ai dû cependant m'en imprégner, en même temps pas tout à fait, jusqu'à pouvoir apporter quelque chose au texte qu'avait imaginé André.

*FM : Pourquoi dis-tu que ce n'étaient pas tes thèmes ?*

SSB : Je dis que ce n'étaient pas mes thèmes, car le sujet était triste, m'affligeait. Je savais que c'était la réalité, qu'il fallait aussi la regarder, et attirer le regard sur elle, mais je ne me reconnaissais pas, je ne m'épanouissais pas dans ce thème.

Après *le Plat de Porc*, j'ai décidé que j'allais écrire des contes, des nouvelles peut-être. J'ai pensé Ti-Jean avant Télumée, sous forme de petits récits. Et puis vient le deuil, celui de Diaphane ; orpheline, je regrette profondément de n'avoir pas pu recueillir tout ce qu'elle avait à me dire.

Je commence alors à écrire une nouvelle. Je n'en étais pas tout à fait contente : trop d'aspects disparaissaient dans ce format court de la nouvelle. J'en ai écrit trois, comme cela. André les relisait, et faisait inmanquablement le même commentaire « Simone, es-tu satisfaite ? Il faudrait que tu ailles vers le roman. » Je ne m'en sentais pas capable : tenir tous les fils d'une intrigue, sur un si long format, cela me paraissant impossible. Mais un jour, en cachette, j'écris un chapitre ; puis un autre ; puis encore un. Et je me rends compte que j'y parviens, à tenir tous ces fils, et surtout que je parviens à saisir ce que je souhaitais saisir. Car vois-tu, qu'est-ce qu'une personne aux Antilles ? C'est très vaste : ce sont les gens qu'elle connaît, ceux qui composent sa famille, toutes ces personnes qui composent sa vie. C'est cette vie qui fascine, et seul le roman pouvait me permettre de saisir tout cela.

Simone Schwarz-Bart, entretien avec Fanny Margras, 7.09.2021, à Goyave

« *Nous faisons comme le font les griots...* », *histoire éditoriale* d'Homage à la femme noire<sup>1</sup>

---

*Fanny Margras : Comment s'est déroulée l'écriture de l'Homage ?*

Simone Schwarz-Bart : *L'Homage à la femme noire* a nécessité un travail colossal : il a fallu d'abord se souvenir de toutes ces histoires de femmes que nous avons entendues, çà et là, au fil de nos voyages et de nos lectures. Puis retrouver les traces de ces femmes, compiler les ouvrages qui daignaient s'intéresser à elles, et lorsque nous n'avions pas assez d'informations, nous faisons comme les griots font, construisant une histoire, un récit, à partir de bribes... Le travail iconographique notamment était extrêmement chronophage, et ce sont André et Jean-François qui s'y sont tout particulièrement attelés. Nous étions atterrés de voir la pauvreté de l'iconographie autour des figures noires : il était alors si difficile de dénicher des images qui mettent en valeur ces figures, ces peuples ! Mais nous avons tenu bon, désireux d'offrir un éloge à tout ce que l'être humain peut, après une longue traversée de l'obscurité.

C'est aussi André qui s'est tout particulièrement attaché à la disposition des images sur la page : il faut dire que nos éditeurs n'étaient pas prêts pour un tel ouvrage, pour soigner la présentation et comprendre le dialogue nécessaire entre les images et les textes. André a tenu bon, il a organisé les pages, mettant en valeur telle ou telle photographie, par exemple, en fonction du sujet.

*FM : Qu'en est-il de la collaboration dans cet ouvrage ?*

---

<sup>1</sup> De 1984 à 1986, les éditions LUDION S.A (Paris), qui deviendront par la suite les Éditions Consulaires (Paris), éditent les Délices de la cuisine créole, dont le maître d'œuvre et coordinateur est le cuisinier réputé Francis Delage. On compte six volumes de cet imposant travail de compilation de recettes créoles, qui réunit des chefs et cheffes de toute la Caraïbe francophone, Guadeloupe, Martinique et Guyane autour de recettes thématiques emblématiques. Ce travail, le premier d'une telle ampleur, est plébiscité, remportant la « Grande médaille d'or 1985 de la Ligue d'Enseignement et d'Éducation sociale », et génère d'importants revenus que les directeurs de publication, Fabien Bellahsen et André Delmoral, souhaitent, sur une idée de Georges Deglas, leur directrice commerciale, réinvestir pour la Caraïbe francophone. Ils proposent à André et Simone Schwarz-Bart d'éditer un projet qu'ils ont en tête depuis plus d'une trentaine d'année, celui de réunir en un ouvrage les figures noires et féminines

SSB : C'était un véritable travail collaboratif : au départ, Jacques devait aussi nous aider ; mais il était alors en cours à Science-Po Paris, et il avait énormément de travail. C'était impossible d'absorber à la fois son travail universitaire et l'élaboration de *L'Hommage à la femme noire*. Jean-François l'a remplacé, et le travail qu'il a mené avec André a été précieux. Malka, elle, a traduit beaucoup de textes : André lui portait des liasses de textes, et elle les traduisait. C'était l'époque où mon père était à l'hôpital, et j'étais alors très perturbée. Pourtant, les Éditions Consulaires nous mettaient la pression, nous enjoignant à écrire, écrire, toujours plus vite, arguant que la concurrence, inspirée par un ancien qui avait eu vent de notre projet, était en train de faire paraître un projet similaire sur la femme antillaise. L'écriture de *L'Hommage* a été une véritable course, mais nous avons refusé de céder aux sirènes de la médiocrité. Chaque image, chaque texte a été soignée ; chaque figure de femme, documentée et travaillée.

*FM : Dans l'ouvrage, on reconnaît des passages d'autres romans que vous avez pu écrire. On a la sensation d'un tissage...*

SSB : Oui, absolument ! C'est assumé. André Schwarz-Bart, dans une note de nos archives, souligne à quel point il était important pour lui de réutiliser des passages qu'on avait pu rédiger par ailleurs. Les mettre dans un autre contexte, c'est leur offrir une nouvelle vie. Le lecteur voit le passage autrement.

## Discussions à propos d'*Adieu Bogota*

Élie Duprey, entretien avec Fanny Margras, 13.10.2018, à Goyave

*Autour d'Adieu Bogota*

---

*Fanny Margras : Comment as-tu rencontré Simone Schwarz-Bart ? Comment as-tu commencé à travailler à ses côtés ?*

Élie Duprey : Ma mère<sup>1</sup> avait travaillé sur André Schwarz-Bart : elle a fait un mémoire à l'E.H.E.S.S. sous la direction de Pierre Nora sur le succès du *Dernier des Justes*... Le roman révélait des sensibilités collectives à l'époque où il a été publié. Dans le cadre de ce travail, elle a rencontré André Schwarz-Bart avec qui elle est devenue très amie. Plus tard, elle a travaillé avec André et Simone sur l'*Hommage à la femme noire*<sup>2</sup>.

Moi, pendant mes études (j'ai fait Science Politiques à Paris), j'ai écrit un article<sup>3</sup> sur l'*Étoile du Matin*<sup>4</sup> que Simone venait de faire paraître et que j'avais lu avec enthousiasme, comme j'avais lu tous les romans précédents. Cet article a beaucoup plu à Simone ; et quand j'étais encore en 4<sup>e</sup> ou en 5<sup>e</sup> année, elle m'a invitée ici (à Goyave), dans le cadre d'un hommage à André Schwarz-Bart, à parler dans le cadre d'une conférence, aux côtés de chercheurs et de personnalités éminentes<sup>5</sup>. A cette occasion, Simone Schwarz-Bart et moi avons pu faire plus ample connaissance et nous nous sommes bien entendus. A la fin de mes études, normalement, j'aurais dû passer l'agrégation, faire une thèse et valider un doctorat ; mais je ne voulais pas du tout faire ça. Je savais que Simone voulait monter un centre culturel à La Souvenance, à Goyave, et continuer le travail de publication des manuscrits inédits donc je lui ai proposé mes services. Elle a accepté, et j'ai débarqué en Guadeloupe. C'était en 2012, en août ou septembre 2012.

---

<sup>1</sup> M. MARCOVICH, *La Dernière Rumeur du juste ? Le miracle éditorial du Dernier des Justes d'André Schwarz-Bart*, *op. cit.*

<sup>2</sup> S. SCHWARZ-BART, *Hommage à la femme noire*, 1988, *op. cit.*

<sup>3</sup> É. DUPREY, « Légitimité et absurdité dans l'œuvre d'André Schwarz-Bart », *op. cit.*

<sup>4</sup> A. SCHWARZ-BART, *L'étoile du matin*, *op. cit.*

<sup>5</sup> « Commémoration du cinquième anniversaire du décès d'André Schwarz-Bart, 30 septembre 2011. Intervenants : C. SCHEEL « Signification d'un inédit, *L'Étoile du Matin* », K. GYSSELS « André et Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc aux bananes vertes*, Shoah et esclavage », P. CHAMOISEAU, « Mulâtresse Solitude, histoire d'une femme, symbole de la souffrance d'un peuple à l'époque de la Révolution Française », J. DAHOMAY, Juifs et Noirs, destins croisés »...

*FM : Comment s'est déroulé, concrètement, le travail sur les manuscrits ? Comment décrirais-tu ta participation ?*

ED : Dans un premier temps Simone Schwarz-Bart m'a principalement passé des manuscrits que j'ai tapés à l'ordinateur, sur des logiciels de traitement de texte : dès que j'avais une feuille ou un cahier, je faisais un fichier sur cette feuille, ce texte... et après on avait un document finalisé, qui les rassemblait dans l'ordre qu'elle avait décidé. Ça a été globalement le même schéma pour tous les romans, d'abord pour *L'Ancêtre en Solitude*<sup>6</sup>, puis pour *Adieu Bogota*<sup>7</sup>. Elle, elle travaillait de son côté, et elle me dictait, une fois que j'ai eu tapé un certain nombre de manuscrits, certains passages ou certains manuscrits que je n'avais pas réussi à déchiffrer ou qu'elle avait conservés et ne m'avait pas encore donné à taper. Ensuite, elle mettait en forme, en me disant d'inverser la place de tel manuscrit et de tel autre, de mettre telle version plutôt que telle autre. Et puis je tapais tout ça... c'était finalement un travail de secrétaire, plus que de collaborateur !

Ma contribution a été assez minime. C'était quasi mécanique. Elle aurait pu engager n'importe quel secrétaire ou n'importe quelle personne pour taper des textes. Après elle ne l'a pas fait, sans doute aussi parce qu'elle ne voulait pas laisser n'importe qui accéder à ces textes-là, et c'est pour ça, parce que j'avais cette relation là avec elle, qu'elle s'est sentie suffisamment en confiance pour que ce soit moi qui le fasse. Ensuite, bien sûr, on pouvait discuter, indépendamment du temps où on travaillait, de littérature, ou de tel texte, ou de tel roman, en lien ou non avec ce qu'elle écrivait, comme elle aurait pu parler du texte qu'elle était en train d'écrire à un ami.

*FM : Tu dis qu'elle écrivait, de son côté, mais est-ce que tu peux en dire plus sur son travail à elle ?*

ED : Je sais qu'elle reprenait les manuscrits déjà existant... en tout cas, pour l'essentiel, de ce que j'en sais, c'étaient des manuscrits qui existaient en l'état. Moi, en tapant des manuscrits, il m'arrivait souvent de tomber sur des annotations : « ici insérer texte de Simone sur telle chose » ou « ici insérer texte sur tel sujet ». Elle, elle retrouvait les différents passages, ou sans

---

<sup>6</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *L'ancêtre en Solitude*, op. cit.

<sup>7</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Adieu Bogota*, op. cit.



doute qu'elle en écrivait une partie ! Ensuite elle me les dictait, et c'est ainsi que les choses se construisaient.

*FM : As-tu été en contact avec les deux écritures, celle de Simone Schwarz-Bart et celle d'André Schwarz-Bart ?*

ED : Je n'ai pas été directement en contact avec l'écriture de Simone, non. Même les passages qu'elle écrivait elle, elle me les dictait, à partir de choses qu'elle avait à l'écrit, devant les yeux. Si bien qu'il était impossible pour moi de savoir si, ce qu'elle lisait c'étaient des manuscrits de la main d'André qu'elle aurait gardé et que je n'avais pas encore tapés, ou si c'étaient des textes à elle qu'elle venait d'écrire.

*FM : Combien de temps a-t-il fallu pour faire tout cela ?*

ED : Je suis resté cinq ans en Guadeloupe. Je dirais que chaque roman, l'*Ancêtre en Solitude*, puis *Adieu Bogota*, a duré peut-être deux ans et demi, parce que le travail a été globalement équitablement partagé entre les deux. Ils ont été écrits l'un à la suite de l'autre.

Il y a eu de longues périodes où rien ne se passait. Elle écrivait dans son bureau (ou pas ! quand elle était prise dans plein de choses différentes et ne parvenait à trouver ni le calme ni la concentration nécessaires pour s'y consacrer pleinement). C'était par périodes. Cela dit, moi, généralement, j'avais toujours des textes à taper.

La phase d'assemblage, de finalisation, de mise en forme, était généralement assez courte : je dirais qu'elle prenait environ un mois... mais c'était une fois qu'elle avait déjà tout pensé, tout retrouvé, de son côté ! D'autant qu'elle s'appuyait aussi, pour la mise en forme et l'assemblage sur des notes que je ne tapais pas... Moi je ne tapais que des textes, mais aucune des notes de préparation ou les brouillons préparatoires !

Il n'y a pas eu de différence de méthode d'un roman à l'autre. Pour *Adieu Bogota*, j'avais déjà tapé la plupart des manuscrits en Guadeloupe, mais la finalisation proprement dite on l'a faite à Paris. Là, pendant trois semaines, un mois, j'allais tous les jours chez elle. On passait la journée ensemble, elle me dictait de nouveaux passages, et on mettait en forme. Simone relisait les textes que j'avais tapés : il fallait être certains que ce que j'avais tapé correspondait au manuscrit (car bien sûr parfois je butais sur un mot que je n'arrivais pas à lire). Elle avait, elle,

le manuscrit dans les mains, et moi je lisais ce que j'avais tapé : c'était comme ça qu'elle vérifiait que c'était bien conforme au texte du manuscrit. Et quand il y avait un mot sur lequel j'avais bloqué elle me le redonnait... et on reprenait tout comme ça. Ensuite, elle, pour travailler, elle se basait sur les textes tapés et imprimés : c'était plus simple et plus lisible que de travailler sur les manuscrits.

*FM : Est-ce qu'il t'est arrivé de faire des corrections ?*

ED : La plupart des textes que je tapais moi de mon côté était déjà quasiment finalisée. Cela va de soi que moi je respectais la moindre virgule de mon côté. Et après, peut-être que quand Simone reprenait le manuscrit intégral, elle pouvait corriger telle ou telle chose. Moi quand je tapais de mon côté je laissais même ce qui me semblait être une faute d'orthographe ! Je pouvais donner un avis global mais jamais sur des questions ponctuelles de style... généralement je manifestais mon enthousiasme pour tel truc en disant ça c'est absolument magnifique, ça il faut absolument le garder... Je me souviens de ce moment où elle me dictait la fin d'*Adieu Bogota* : c'était un peu comme une claque au fur et à mesure que je le tapais ; arrivés à la toute dernière phrase, à « Adieu Bogota », je lui ai dit tout de suite : c'est ça qui doit être le titre ! mais c'est à peu près tout.

De la même manière, je me rendais parfois compte qu'il y avait des textes qui s'imposaient logiquement comme relevant d'*Adieu Bogota* ou de *l'Ancêtre en Solitude*. Mais je n'ai jamais contribué au choix des textes personnellement pour l'agencement final.

En mon sens, la vraie particularité d'André et Simone Schwarz-Bart, c'est l'écriture à quatre mains et le projet commun entre deux individus qui sont deux écrivains et produisent un vrai texte de littérature. Mon travail auprès de Simone n'est en rien comparable à celui-là.

*FM : Vous avez considéré dès le départ que ce qui était de la main d'André n'était pas du tout modifiable ?*

ED : Ça dépend, car il y avait aussi des textes qui étaient plus ou moins aboutis. Ceux que j'arrivais le mieux à taper, c'étaient ceux qu'André Schwarz-Bart avait, lui-même, déjà recopié au propre, donc des textes déjà plus aboutis, dans une écriture plus compréhensible pour moi. Les textes qui étaient moins travaillés, les premiers jets, je n'arrivais pas à les lire généralement... et Simone pouvait là, sans doute, les retravailler en me les dictant.

*FM : Il y avait donc, si je comprends bien, plusieurs types de documents ? Simone Schwarz-Bart était donc certaine qu'ils étaient tous destinés à ce qui est devenu Adieu Bogota ?*

ED : En effet. Il y a eu des textes déjà dactylographiés par André, des textes dans un cahier, des textes sur des feuilles volantes....

Simone avait déjà travaillé sur ces textes avec André, à l'époque ; elle savait sans doute ce qu'il y avait dans le livre qu'ils avaient imaginé... et puis elle avait plein de notes indicatives pour faire ce travail. Elle rassemblait des documents qui pouvaient être éventuellement épars, mais elle pensait aussi soigneusement de son côté la construction et l'insertion de tel passage à tel endroit, les modifications, etc.

*FM : Simone Schwarz-Bart travaille à un nouveau roman : penses-tu que tu vas avoir ce même rôle ?*

ED : J'ai déjà tapé la plus grande partie des textes, pendant les cinq ans où j'étais là : elle me donnait tellement de textes à taper ! Certains ont fini dans *Adieu Bogota*, sur lequel on était en train de travailler, mais certains ont été écrits à l'avance pour le prochain roman. Tout ce qui pouvait être fait, à l'avance, de manière mécanique, ça a plus ou moins déjà été fait. Le travail qu'il lui reste à faire c'est de reprendre tout ça et de compléter, structurer et me dicter ce qui reste à écrire.

Aujourd'hui, elle travaille avec les feuillets tapés et imprimés. Ensuite je l'aiderai à tout rassembler avant envoi au Seuil. De toutes façons, tant qu'elle n'est pas prête, je ne sers à rien. Mais je pense que, tout comme *Adieu Bogota* a été fini à Paris, qu'elle viendra de nouveau à Paris et que j'irai chez elle. Il faut dire qu'elle peut mieux se concentrer là-bas, sans visite continuelle de ses amis, voisins, connaissances de Guadeloupe.

*FM : Est-ce que, après avoir retapé et réécrit tout cela, tu crois pouvoir distinguer des éléments qui appartiendraient en propre à Simone Schwarz-Bart ou à André ?*

ED : Un texte qui est signé par un écrivain, il n'y a aucune raison de penser qu'il ne l'a pas écrit, à moins de preuves solides et rigoureuses, autres que des questions thématiques. Au-delà de cette question, je pense aussi que, quoiqu'on fasse, quand on voit que déjà, lecteur, on

s'imprègne du style qu'on lit... moi par exemple, lorsque j'ai lu *La Recherche*<sup>8</sup>, je me suis automatiquement imprégné du style de l'auteur ! Alors si en tant que lecteur ça m'a fait cela, je pense que quand tu travailles avec quelqu'un, quand tu écris avec lui, il est certain que les styles s'imprègnent l'un l'autre, que ça se mélange et que ça devient indiscernable, surtout quand tu as écrit à deux, je pense que tu as quand même une espèce d'imprégnation mutuelle qui se fait.

Après il est très clair aussi pour moi que les livres de Simone sont des livres de Simone aussi parce que... dans les livres d'André ou à deux il y a quelque chose de beaucoup plus sombre... Je perçois Simone comme beaucoup plus solaire, beaucoup plus dans une réception de la vie comme une bénédiction, tandis qu'André avait beaucoup plus de noirceur...

Moi je préfère les livres qu'ils ont écrit à deux, ou les livres d'André aussi à cause de ça : il manque cette noirceur à mon sens chez Simone... Par exemple, je n'imagine pas la scène de la cave<sup>9</sup> dans un livre de Simone.

*FM : Pourtant les livres de Simone sont souvent violents, sombres, difficiles : Pluie et vent sur Télumée Miracle est un roman très dur, assez triste...*

ED : Oui. Mais c'est un rapport à la violence qui est autre, qui est peut-être moins direct. C'est comme dans *l'Ancêtre en Solitude*, il y a ce passage magnifique où on vient dire à Man Louise que l'une de ses filles a volé un saucisson dans une épicerie, et elle plonge les mains de son enfant dans une marmite d'eau bouillante ; et la manière dont cette violence-là est traitée, comme si de rien n'était, juste en description, pas en narration, c'est typiquement quelque chose qu'on pourrait retrouver dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* ou dans un livre de Simone. C'est un rapport descriptif aux actions, qui en mon sens est présent dans leur œuvre à tous les deux. Mais des choses comme la scène de la cave dans *Adieu Bogota*, un passage écrit deux fois : ce qui pour moi représente cette idée du traumatisme, d'abord les choses sont refoulées, on m'a tirée de la cave et tout s'est très bien passé ; puis, je suis obligée de passer par la troisième personne pour parler de cette expérience qui est automatiquement niée quand j'en parle à la première personne... et là je peux dire réellement ce qui s'est passé. Je ne pense pas qu'on est là dans deux manières, celle de l'un ou celle de l'autre des auteurs de raconter un même passage de fiction. Aucun élément ne viendrait dire qu'il y a plus telle ou telle vision ou

---

<sup>8</sup> M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Paris : Nouvelle revue française, 1918-1927.

<sup>9</sup> S. SCHWARZ-BART et A. SCHWARZ-BART, *Adieu Bogota*, *op. cit.*

telle description ou manière d'aborder l'événement qui relève de l'un plutôt que de l'autre. C'est logique littérairement que ce soit abordé deux fois de cette manière-là. Pour moi, la logique littéraire me semble suffisante pour expliquer ça. Imaginer que tel passage relève de l'un et tel de l'autre, cela ne me semble vraiment pas une lecture suffisamment riche.

*FM : Et ce passage-là, quand tu l'as retapé... ?*

ED : Elle me l'a dicté. Toute la fin d'*Adieu Bogota*, à partir de « Bogota », elle me l'a dictée. La « mort de Jeanne », j'ai tout tapé de mon côté, « Cayenne » aussi, « Harlem » aussi (peut-être pas tout mais une grande partie). Et à partir de « Bogota » ce n'était plus que de la dictée.

Peut-être que les passages qu'elle me dictait appartenaient à un ensemble plus personnel qu'elle ne voulait pas que je lise. C'est aussi probable que ce soient des choses qu'elle avait travaillées alors qu'on n'était pas ensemble. Cette dernière partie d'*Adieu Bogota*, en tout cas, elle me l'a dictée à Paris.

## Discussions à propos de la réception de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* en Guadeloupe<sup>1</sup>

Pr. Jean-Pierre Sainton, Professeur des Universités à l'Université des Antilles, entretien téléphonique avec Fanny Margras, 13.06.19

« Nous étions bien plus aptes à discuter des auteurs du programme scolaire classique qui portait sur les auteurs français du XVIe au XIXe »

---

*Fanny Margras : Je suis actuellement en train de préparer un travail sur la réception immédiate de leurs œuvres (Un Plat de Porc aux Bananes Vertes (1967), La Mulâtresse Solitude (1972), Pluie et Vent sur Télumée Miracle (1972)) en Guadeloupe. Je m'intéresse à deux publics principalement : le premier étant celui qui lit les journaux auxquels j'ai pu avoir accès aux archives départementales, donc relativement lettré et engagé ; le second, intellectuels et universitaires.*

*Je vous sollicite ici en tant que témoin potentiel, mais aussi en tant qu'historien. Avez-vous assisté à la conférence de 1972, organisée par Fritz Gracchus et Henri Boucard au Lycée Carnot de Pointe-à-Pitre pour mettre en lumière Simone Schwarz-Bart et son nouveau roman, Pluie et Vent sur Télumée Miracle (Seuil, 1972) ? Si oui, quels souvenirs en gardez-vous ?*

Jean-Pierre Sainton : À l'époque, j'étais lycéen, à Baimbridge. Je ne sais plus en quel mois exactement s'est tenue cette conférence. J'avais peut-être 17-18 ans et devais être en classe de Première ou Terminale L. Je me souviens que j'étais fier qu'une telle conférence ait lieu en Guadeloupe, même si, je l'avoue, je n'avais pas encore lu *Pluie et Vent sur Télumée Miracle*. Mais cela nous apparaissait comme un véritable événement intellectuel, de « haut vol ». Il faut

---

<sup>1</sup> Les entretiens suivants ont été réalisés dans le cadre de notre enquête sur la réception immédiate des œuvres des Schwarz-Bart en Guadeloupe, en 1972. Nous avons choisi, parmi la série d'entretiens réalisés, de ne faire uniquement figurer ici ceux qui ont pour vocation de retracer, autant que possible, l'époque et les tensions de cette réception. Il faut, bien sûr, aussi prendre en compte les limites de ces témoignages : ils sont subjectifs, et relatent des faits qui se sont déroulés il y a plus de cinquante ans...

dire qu'à l'époque, il y avait très peu de débats publics intellectuels, et encore moins d'événements littéraires mettant en avant un ou une compatriote.

Je ne me souviens plus qui précisément avait organisé la soirée qui s'est tenue, en effet, dans une grande salle du lycée Carnot mais il y avait là un peu tous ceux que l'on considérait comme les « intellectuels » du pays. Je me souviens en particulier de Fritz Gracchus qui travaillait sur le thème de la matrifocalité à travers un ouvrage, *les lieux de la mère dans les sociétés afro-américaines*, qui allait avoir une forte influence par la suite, et aussi d'Harry Boucard. Ils étaient tous deux au cœur de l'animation des cercles intellectuels, notamment par la revue *le Caré* qui réunissait des jeunes profs. L'événement avait attiré un public important, pour autant que ma mémoire s'en souvienne, près d'une centaine de personnes, dont des étudiants et quelques plus jeunes lycéens, comme moi. À l'époque, le petit monde intellectuel guadeloupéen était en plein essor : nous étions à peu de distance du traumatisme de Mai 67. L'intelligentsia était jeune, dynamique, très engagée politiquement, et bien au fait des grands débats intellectuels, littéraires et théoriques, en France et dans le monde auxquels on s'intéressait dans l'après 68. Par contre, au plan local, je veux dire guadeloupéen, il n'y avait pas beaucoup de productions comme c'est le cas aujourd'hui. C'est pour cela que la présentation de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* par l'auteur elle-même était un vrai événement en tant que tel.

Cependant, la conférence est devenue vite pénible. C'est en tous cas le souvenir que j'en ai gardé. Je ne me souviens pas qu'il y ait eu de véritable discussion littéraire ou commentaire de l'œuvre en elle-même : Le public était divisé entre ceux qui étaient surtout venus soutenir la romancière (sa famille, ses amis), et des détracteurs, surtout issue de l'intelligentsia dont j'ai parlé qui ont plutôt fait une critique très acerbe de Simone Schwarz-Bart. Je me souviens en particulier d'une intervention au vitriol de Fritz Gracchus qui était un lynchage en règle. En résumé, selon lui, le roman n'avait rien d'un « nouveau roman », reposait sur des schémas littéraires éculés, et n'était rien d'autre qu'un roman « exotique ». Je crois bien que c'est le mot qu'il a employé.

J'avoue que, pour ma part, bien que littéraire, la raison de la virulence de ces remarques me passait au-dessus de la tête. Je n'étais pas en mesure de les apprécier ou de les discuter. Il faut dire qu'à l'époque, même les « bons » élèves de classes littéraires comme moi, n'étions absolument pas initiés à la littérature antillaise et donc pas du tout préparés à faire une évaluation critique de quelque auteur que ce fut. Nous étions bien plus aptes à discuter des auteurs du programme scolaire classique qui portait sur les auteurs français du XVIe au XIXe. Les auteurs antillais que je me souviens avoir lu avant le bac, l'ont été en dehors de la classe.

C'était Césaire, Tirolien ... [à la notable exception de Frantz Fanon que j'ai étudié en Terminale car le prof de philosophie, Jacques André, un ami de Gracchus, l'avait mis au programme de notre classe de philo]. Donc, ma classe d'âge ne pouvait prendre part à un débat littéraire sur un ouvrage antillais. On écoutait nos aînés parler...

Après mon bac, étant étudiant, j'eus l'occasion de lire *Pluie et vent sur Télumée Miracle* et j'avoue, que rétrospectivement j'avais trouvé les critiques émises au débat de 1972 très injustes.

*FM : A-t-il, alors, été question de la langue dans laquelle écrivait Simone Schwarz-Bart ? L'a-t-on accusée de ne pas écrire en créole, par exemple ?*

JPS : Non, absolument pas. Je ne me souviens pas que la question de la langue créole ait été évoquée dans le débat. La critique n'a pas porté là-dessus ; et cela n'est pas étonnant car il faut dire que la question de la langue d'écriture n'est pas vraiment au centre du débat à l'époque. C'est vrai qu'un auteur comme Sonny Rupaire a opéré personnellement, de façon très idéologique, sa rupture avec l'expression poétique en français, mais il reste un cas exceptionnel et marginal. En 1972, l'intérêt pour le créole est linguistique, politique, pédagogique (si l'on pense à l'écho de l'expérience Lauriette), mais pas encore littéraire selon moi. La question du créole ne va se généraliser que dans les années suivantes. C'est par exemple dans l'année universitaire 1973-1974, que le linguiste créoliste Jean Bernabé crée une option de linguistique créole à l'université et entame avec ses étudiants une traduction en créole littéraire du *Gouverneur de la rosée* de Jacques Roumain.

*FM : Comment réagit André Schwarz-Bart, lui aussi présent à la conférence ?*

JPS : Autant que je me souviens, André Schwarz-Bart était présent en effet, mais n'a pas parlé durant toute la conférence et la controverse. Mais, à la fin, il prend la parole pour déplorer le climat de cette conférence, et reproche au milieu intellectuel de ne pas encourager les jeunes auteurs.



Daniel Maximin, écrivain, proche de Simone et André Schwarz-Bart, entretien téléphonique avec Fanny Margras, 24.01.20

*« C'est toute la puissance de la littérature : l'accueil de l'écrivain est une chose ; le livre en est une autre. »*

---

*Fanny Margras : Je travaille sur le couple André et Simone Schwarz-Bart, et, dans ce cadre, je souhaiterais savoir si vous accepteriez de m'accorder un rendez-vous : je souhaite en effet recueillir votre témoignage, précieux, au sujet, entre autres, de la réception de ce couple d'auteurs aux Antilles.*

Daniel Maximin : J'étais à Paris en 1967 et en 1972 lorsqu'ont paru les romans d'André et Simone Schwarz-Bart. Je ne sais donc que très peu de choses sur la réception en Guadeloupe de leurs romans. Je sais juste qu'il y a pu y avoir quelques polémiques.

*FM : Quels sont les échos que vous avez pu avoir de ces polémiques ?*

DM : Je sais que d'abord, les livres ont été bien accueillis, notamment par une partie d'une classe un peu dominante de groupes intellectuels ou bourgeois notamment en Guadeloupe ; c'étaient d'ailleurs des amis proches avec lesquels ils travaillaient et militaient. Cependant, dans les années 70-80, il leur est demandé de faire silence, au nom du combat pour l'indépendance : certains militants, des amis par ailleurs, considèrent que tout ce qui pourrait aller contre ce combat est par définition néfaste.

*FM : Comment comprenez-vous ces réactions ?*

DM : Il faut comprendre qu'à l'époque, ce que l'on cherche, c'est la différenciation maximale avec la France dont on cherche à se séparer : la culture et la langue française deviennent des ennemis à combattre. À l'époque, on encense le *gwoka* au détriment de la biguine et du jazz : il faut marquer la différence pour légitimer la séparation. Schwarz-Bart est en plein dans cette époque. Condé quittera d'ailleurs la Guadeloupe dans les années 1970, et fera vœu de ne jamais y revenir ! Il est courant à l'époque d'assister à Pointe-à-Pitre à de

véritables débats littéraires où il est fréquent de démonter le travail d'écrivains qui rédigent en français. Je me souviens à ce propos que lorsqu'Alioune Diop est mort, dans les années 1980, que j'ai repris la revue *Présence francophone*, nous avons souhaité organiser une série de rencontres en Guadeloupe : Maryse Condé, traumatisée de son expérience des années 70, a d'emblée refusé d'y participer : elle est restée dans sa chambre le premier soir. Mais, voyant que les rencontres étaient riches, que le débat était intéressant et ouvert, elle a accepté de venir.

Simone et André répondent, eux, par le silence, alors même que *Pluie et Vent* rencontre un véritable succès à Paris.

*FM : Pourquoi, selon vous ?*

*DM : Pluie et Vent*, c'est un roman qui apparaît comme suspect, dérangeant pour la cause indépendantiste. De même, André représente l'extériorité ; et pourtant, il vient faire le récit de notre intériorité.

La question du rejet des Schwarz-Bart est délicate. D'un côté, leurs fictions manquent à la Guadeloupe : l'histoire qu'ils racontent est demandée par les militants des milieux où se retrouvent André et Simone Schwarz-Bart en Guadeloupe. De l'autre, ces proches rejettent le texte. Qu'on ne s'y trompe pas : le rejet vient de personnes dont ils sont très proches, des militants cultivés qui réfléchissent, discutent, pèsent le pour et le contre. L'enjeu est de taille : avec la culture française s'invite nécessairement l'aliénation ; il ne faut donc pas s'en servir. Les Schwarz-Bart se trouvent en porte-à-faux. Il y a une dimension politique et idéologique qui domine largement les années 1960-1980 en Guadeloupe... tout est sujet à débat, à règles ; on est face à une forme de terrorisme intellectuel : il faut faire comme ceci ou comme cela, pas autrement. Même les contes populaires sont transformés, pour éduquer le peuple. Certains personnages sont occultés ou changés, par exemple, pour prôner une émancipation, diffuser ce message.

Le gwoka, par exemple ; il est aujourd'hui communément admis, inscrit, même, à l'UNESCO. Mais à l'époque, dans les années 60, c'est une musique « de nègre », de « campagne » ; il est rabaissé. Les militants des années 70 s'en saisissent alors pour en faire un signe identitaire local, l'expression pure du colonisé ; il devient un drapeau. On explique cependant au *tambouyé* qu'il doit faire comme ceci ou comme cela : sa pratique, de populaire, devient régulée par des intellectuels. Je pense notamment, pour exemple, au *Traité de Gwoka*

*moderne*<sup>1</sup> que rédige Gérard LOCKEL pour mettre en avant les caractéristiques de la musique traditionnelle.

La question alors est la suivante : comment se fabriquer une identité, la plus pure possible ? Le créole et le gwoka sont les deux marqueurs principaux de cela. Écrire en français c'est alors déjà être aliéné.

*FM : L'époque dans laquelle ils s'inscrivent déterminent donc selon vous la réception de leurs œuvres...*

DM : En effet : il faut comprendre que les romans des Schwarz-Bart s'inscrivent dans une situation historique momentanée qui a eu un regard sur ces œuvres. *Pluie et Vent* c'est un chef d'œuvre identitaire de la Guadeloupe.

C'est une époque où on met l'accent sur une certaine bourgeoisie militante et intellectuelle qui est profondément dérangée par les Schwarz-Bart, et plus généralement par la littérature en français. Cette posture s'arrête dans les années 1980. C'est de ça que parle notamment *L'Isolé Soleil*<sup>2</sup> : de cette Histoire des Antilles, dans une lecture permanente de *pourquoi on fait ça ? qu'est ce qu'on veut m'obliger à écrire lorsque je fais un roman ?* Même lorsqu'on écrit, il faut faire comme cela. J'ai moi aussi vécu cette pression sectariste, qui est critiquée dans le roman. La question, elle est simple : comment se libérer, par l'écriture, face à toutes les assignations ? comment écrire sur l'histoire qu'on nous a cachée ? L'esclavage, il ne faut alors pas trop en parler, c'est du passé. Ce n'est que très récemment que l'esclavage a commencé à être instrumentalisé, et est devenu un outil d'affirmation. Depuis les années 1997-98 je dirais. La question, c'est celle de savoir quel discours sur l'Histoire est véhiculé. *L'Isolé Soleil* est bien accueilli, à ma grande surprise ; c'est que, selon moi, à sa parution, cette période est finie.

L'idée centrale de tout cela, c'est que les générations ne doivent pas être dans une posture de meurtre du père ou de la mère : on s'affirme contre une génération précédente, dans une lutte. C'est aussi l'histoire littéraire française, quand on regarde : les romantiques, les parnassiens, les symbolistes... tous s'affirment par rapport à ceux qui les précèdent. En France, on apprend des listes de gens définis par le groupe auquel on les rattache ; on tombe systématiquement dans le même piège. La génération nationaliste en Guadeloupe s'affirme

---

<sup>1</sup> LOCKEL, Gérard, *Traité de gro ka modèn: Initiation à la musique guadeloupéenne*, Baie Mahault, n.p., 1981

<sup>2</sup> MAXIMIN, Daniel, *L'Isolé Soleil*, Seuil, Paris, 1981

contre les Césaire, les Tyroliens, la Négritude, le Tiers-monde. Tout cela n'est pas « local ». Dans les années 70-80, le discours dominant est le suivant : nos aînés ne se sont pas occupés de notre indépendance mais de celle des autres ; nous, nous allons nous en charger, et, pour cela, nous devons revenir à nous-même.

Dans ce contexte, vient s'inscrire *La Mulâtresse Solitude* : or, il est écrit par André Schwarz-Bart. Ce que le roman présuppose c'est donc que si quelqu'un d'autre peut parler de l'esclavage... alors cela veut dire que l'expérience serait universelle. C'est une idée qui est incompatible avec les idées et idéologies dominantes de l'époque.

Il faut comprendre que la génération de Césaire a défendu et prôné la départementalisation. Par rapport à cette génération, André et Simone seraient les petits frères, si on veut. Les communistes sont en effet contre l'indépendance (pour eux, c'est l'indépendance du monde qui prime sur le reste). La priorité des indépendantistes, c'est la Guadeloupe ; on se détache des luttes de classe qui parsemaient le discours politique.

Le roman d'André Schwarz-Bart ne récupère pas un nationalisme. L'héroïne s'insurge contre le colonisateur. Ce qui gêne, c'est le nom sur la couverture ; et on se demande pourquoi l'héroïne ne parle pas créole !

On passe, à l'époque, un temps fou à renier les littératures qui nous précèdent : doudouistes etc. On considère qu'avant, il n'y a rien ; on ne les célèbre pas, on les lit encore moins. Maintenant, on redécouvre des auteurs, on en fait des icônes.

Face à tout cela, André et Simone Schwarz-Bart choisissent la dignité du silence.

Il faut parler de ces sectarismes qui ont fait mal à la littérature. Des intellectuels comme Confiant qui déclaraient « Je somme les écrivains à écrire en créole », et qui, en 1986, présentent des manuscrits au Seuil, écrits en français, en admettant « j'ai raté l'émancipation de mon peuple ».

*FM : Quelles sont les questions qui se posent à l'époque, dans la société, et dans le monde littéraire ?*

DM : La question du créole se pose : il faut comprendre que dans les années 1950, il était formellement interdit ; dans les familles, on ne parle pas créole. La langue à maîtriser, c'est le français ! Donc, fatalement, dans les années 70, il devient la langue à défendre, celle qui

s'inscrit dans l'identité d'un peuple. Jusqu'à la création du GEREC, en 1973, qui se propose de codifier la langue créole ; là encore, un cercle d'intellectuels qui décide de ce que doit être la langue, celle de Guadeloupe, celle de Martinique, et même celle d'Haïti !

Les jeunes écrivains de l'époque sont contraints de se poser des questions et les Schwarz-Bart sont les symboles mêmes de cette histoire. Ils sont deux : un étranger et une guadeloupéenne d'origine. La question de la légitimité se pose, oui. Savoir d'où elle écrit, de Lausanne ou de Guadeloupe, cette question ne se pose pas, personne ne le sait, et d'ailleurs, peu importe. On le voit, nul ne se préoccupe de savoir que le *Cahier d'un retour au pays natal* est rédigé à Paris, ni même de savoir que le choc de Césaire, qui va donner naissance au roman, a lieu en Croatie, lors de vacances en 1934. Césaire voit un archipel d'îles, se souvient de son pays natal ; il est alors dans un petit village, Martinska Ves, avec l'un de ses amis, Peter Guberina ; le nom de ce village joue aussi dans l'appel du souvenir de la Martinique.

Quoiqu'il en soit, personne n'aurait pu reprocher à Simone de ne pas connaître la Guadeloupe, et c'est ce qui importait. Qu'elle ait écrit le roman à Lausanne, tous s'en contre-fichent ; peu importe.

Les romans des Schwarz-Bart, si on enlevait les dates et le nom, ce serait autre chose ! J'ai vécu cela avec le *Bug-Jargal* de Victor Hugo, sur la révolution haïtienne. Moi, quand je lis ce roman pour la première fois, adolescent, à douze ans, j'imagine un auteur haïtien. C'est toute la puissance de la littérature : l'accueil de l'écrivain est une chose ; le livre en est une autre. Le roman dépasse l'historique, le biographique. Cependant, l'accueil de la personne colore fatalement l'accueil de l'ouvrage ! On dit que les ouvrages des Schwarz-Bart ont été mal accueillis, c'est faux ! Ce qui pose problème ce n'est même pas leur personne ceci dit ; c'est ce qu'ils incarnent et représentent, une manière d'être au monde, le représentant d'une communauté donnée.

*FM : Comment expliquer leur silence ?*

DM : Ce dont je suis convaincu, c'est que si André s'est tu, ce n'est pas parce qu'on l'a menacé. C'était un résistant, il ne faut pas l'oublier ; pas de ceux qui obéissent aveuglément à une injuste règle. Il était de ceux qui se sont battus pour leurs idées, et il ne s'est jamais laissé intimider. Selon moi, c'est très simple : s'il cesse d'écrire, c'est parce qu'il partage les idéaux du milieu militant dans lequel ils étaient plongés avec Simone. Il était estimé de ces milieux,

considéré comme un frère. Il est impossible qu'il ait obéi à une menace ou une injonction : je pense que c'est au contraire au nom de ce milieu avec lequel il a de très fortes affinités qu'il se tait. Peut-être pense-t-il qu'il n'a pas la légitimité de ce combat, ou peut-être pense-t-il qu'il ne fera que desservir la cause s'il continue de publier ? En tout cas, ce qui est certain selon moi, c'est qu'il se tait de son propre chef.

André Schwarz-Bart était sincèrement aimé. Jamais les Schwarz-Bart n'ont été rejetés par les guadeloupéens, au contraire. Après, celui qui détient les médias dit ce qu'il veut...

*FM : Quand se serait-il tû, selon vous ?*

DM : Peut-être dans les années 1980. Les années 80 sont particulièrement sanglantes : il y a des morts, des disparus, dont personne n'ose encore parler aujourd'hui. En 1984, le 24 juillet je crois, plusieurs attentats à la bombe sont commis, le dernier tue quatre des militants les plus engagés (dont Jacques Berthelot, membre de l'Union Populaire pour la Libération de la Guadeloupe, qui était un ami des Schwarz-Bart). On se demande, à une époque où est réouverte, par Mitterand, la question du statut de la Guadeloupe : qui est légitime pour parler, pour négocier ? Le pouvoir dominant est communiste, constitué d'une petite bourgeoisie qui considère que c'est aux villes de faire la révolution ; contre eux, les nationalistes qui se battent pour l'indépendance, au nom du créole. La bourgeoisie locale, dont la famille Bangou, est favorable à la départementalisation.

Cependant, au sein même du mouvement nationaliste, règnent d'énormes tensions, qui génèrent un dialogue par des attentats à la bombe : c'est, en quelque sorte, à qui posera le plus de bombes pour être déclaré comme le plus légitime à parler de la Guadeloupe. Celle dans laquelle meurt Jacques Berthelot, intellectuel estimé, respecté, bénéficiant d'une certaine aura dans tous les milieux, jette un froid, et constitue un énorme traumatisme. Ami des Schwarz-Bart, il est connu pour son engagement notamment architectural : il lance la réflexion sur l'habitat populaire aux Antilles<sup>3</sup>, le rôle des jalousies dans l'aération. Beaucoup, même, n'imaginent pas qu'il puisse être derrière les attentats à la bombe : le doute plane ; lorsque les deux voitures explosent, au même moment, l'une à Capesterre-Belle-Eau et l'autre à Sainte-

---

<sup>3</sup> BERTHELOT Jacques, *Kaz Antiyé jan moun ka rété, L'habitat populaire aux Antilles*, 1982.

Rose, tuant quatre des intellectuels les plus en vue à l'époque, donc Jacques Berthelot, est-ce le résultat d'un attentat réussi, contre eux, ou d'un attentat qu'ils auraient raté ?

Ces années, c'est l'histoire de l'échec d'une génération jusqu'au-boutiste.

Michel Hippon, écrivain, entretien avec Fanny Margras, 14.02.20, à Petit-Bourg

« *Peut-être que le tort de Simone Schwarz-Bart et André Schwarz-Bart c'est d'avoir écrit trop tôt* »

---

*Fanny Margras : Je suis actuellement en train de préparer un travail sur la réception immédiate de leurs œuvres (Un plat de porc aux bananes vertes (1967), La mulâtresse Solitude (1972), Pluie et vent sur Télumée Miracle (1972)) en Guadeloupe. Je m'intéresse à deux publics principalement : le premier étant celui qui lit les journaux auxquels j'ai pu avoir accès aux archives départementales, donc relativement lettré et engagé ; le second, intellectuels et universitaires. Je vous sollicite ici en tant que témoin potentiel. Avez-vous assisté à la conférence de 1972, organisée au Lycée Carnot de Pointe-à-Pitre pour mettre en lumière Simone Schwarz-Bart et son nouveau roman, Pluie et vent sur Télumée Miracle (Seuil, 1972) ? Si oui, quels souvenirs en gardez-vous ?*

Michel Hippon : Cela ne m'étonne pas que l'on ne trouve aucune trace de réception dans la presse de Guadeloupe ; je ne pense même pas qu'on puisse avoir plus de succès en cherchant du côté de la presse de Martinique, qui était pourtant réputée pour avoir des rubriques littéraires plus fournies que celles de Guadeloupe ; il est en effet certain qu'il y a un contraste au niveau de la production littéraire guadeloupéenne et martiniquaise plus flagrant à l'époque que maintenant.

Toujours est-il que plusieurs facteurs peuvent expliquer, selon moi, cette absence des Schwarz-Bart et en particulier des œuvres des Schwarz-Bart dans la presse de Guadeloupe. Il faut, pour cela, revenir sur le contexte, et partir de loin. La réception des Schwarz-Bart me semble en effet la résultante directe de facteurs économiques, politiques, culturels, sociaux qu'il est important de rappeler. La société est très largement marquée d'ignorance et de fantasmes.

D'abord, sur le plan politique il faut comprendre les espoirs d'assimilation que suscite après la fin de la guerre la loi d'assimilation en 1946. Il y a une réelle volonté de la population d'accéder à un mieux-être ; mais, dans la réalité, tout ce qui est fait crée un désenchantement. Il y a renforcement de la centralisation, et un déficit dans la production locale qui se révèle chronique. On passe de vingt-et-une usines à deux, rendez-vous compte ! Dans les années 1970, on assiste à des fermetures, coup sur coup, des usines sucrières.



Il faut aussi se souvenir qu'il y a, en mai 1967, un véritable massacre de la population, qui intervient alors que règne un marasme dû au chômage et au sous-emploi. Les jeunes d'alors ne trouvent pas leur place : à l'illusion succède la désillusion. Après les émeutes de 1959 en Martinique, qui signent le début de la montée de l'autonomie, il y a aussi une volonté pour la Guadeloupe de prendre ses responsabilités. En 1960-1961 naît le « Front Antillo-Guyanais pour l'autonomie » : il est interdit par le Gouvernement en juillet 1961. De l'éclatement de ce front va découler un mouvement indépendantiste plus radical. Sur place, en Guadeloupe, les autonomistes fondent le « Front Guadeloupéen pour l'autonomie ». En juin 1963, après une première réunion constitutive le 5 janvier 1963, naît à Paris le Groupe d'Organisation Nationale de la Guadeloupe (GONG), qui entrera assez vite en rivalité avec le Parti Communiste Guadeloupéen (PCG). Le Front Guadeloupéen pour l'Autonomie (FGA) ne fera pas long feu : Dans la perspective d'une autonomie, les partis politiques et les autres membres du Front appellent à ne pas voter lors de l'élection présidentielle de 1965 qui oppose Mitterrand à De Gaulle ; mais ensuite le PCG appelle à soutenir Mitterrand et quitte le Front qui se désagrège.

On assiste à un pourrissement de la situation politique, économique et sociale, qui mène directement aux massacres de mai 1967 : ils ont pour point de départ apparent la grève et la colère des ouvriers du bâtiment qui se mobilisent pour obtenir une modeste augmentation de salaire, cette mobilisation servant de prétexte pour le déclenchement d'une répression préventive meurtrière contre la population.

Le climat de l'époque est marqué du sceau de la peur et de la colère : on sort les blessés en cachette, on enterre les morts en cachette... beaucoup de gens disparaissent, partent clandestinement et secrètement pour le Canada, le Venezuela, la Guyane...

Moi, j'étais lycéen, en seconde. Depuis le cyclone Inès peu avant la rentrée scolaire d'octobre 1966, les horaires du lycée avaient été adaptés au contexte de délabrement et de pénurie qui avait accompagné l'ouragan et nous n'avions cours que de 7 à 13h tous les jours. J'ai donc pu me rendre rapidement sur la place de la Victoire quand, le 27 mai 1967, les choses se sont envenimées : les gens ont commencé à paniquer, on est allés voir. Nous on ne manifestait pas, on était juste des curieux ; moi, à l'époque, je ne m'intéressais qu'au football, ou à la musique, voire, par effet de surcompensation, à la danse, ce qui ne m'empêchait pas, comme de nombreux jeunes d'être spectateur du débat électoral et des farces de la politique politicienne qui tenaient lieu, déjà, de vie démocratique... je ne savais rien du GONG, sinon quelques affiches perçues ci et là, comme peut-être bien 95% de la population guadeloupéenne !

Je crois qu'en mai 1967, naît une véritable conscience politique : c'est là que la majorité de la jeunesse de la Guadeloupe, et en particulier de la fraction petite-bourgeoise, bascule dans le nationalisme.

Mai 1967 joue le rôle de catalyseur : c'est à partir de ce moment que montent des idées, des élans, des aspirations nationalistes. Ces idées vont créer, dans le domaine culturel, une demande. La culture est en effet sollicitée pour participer à cet élan. C'est, par exemple, le début de la promotion de la langue créole : les orateurs, dans les meetings politiques, s'expriment en créole. Avant 1967, le créole ne faisait l'objet que d'une utilisation restreinte et folklorique. On était plus friands des « Jeux Floraux » qui font la part belle aux écrits doudouistes : on « fait joli » pour obtenir des prix. A partir des massacres de mai, se développe une quête de l'identité qui sollicite les lettres et les arts : on a besoin d'une littérature de combat, et, par effet de surcompensation, cette littérature, on la fantasme. Entre 1935 et 1967, on a peut-être, quoi, une dizaine, une douzaine de romans guadeloupéens ; une cinquantaine, peut-être, pour la Martinique. Il y en a qui parlaient de l'esclavage, comme celui de Sully Lara<sup>1</sup> (1935), ou de la période post-esclavagiste, comme celui de Jean-Louis Baghio'o<sup>2</sup> (1949) ; enfin à la fin des années 1950, apparaissent les débuts de la littérature militante avec Paul Niger<sup>3</sup> ou Gilbert de Chambertrand, qui dépoussière la langue créole des préjugés qui l'encombrent. S'il faut citer d'autres auteurs de l'époque, on doit aussi évoquer Juminer<sup>4</sup> ; et en termes d'écriture féminine, Michèle Lacrosil<sup>5</sup> aussi bien sûr. Ces auteurs ont des revendications, culturelles et raciales. Mais l'écriture de Lacrosil, seule romancière de l'époque, est jugée de manière très négative. J'ai pu entendre lors d'un colloque qu'elle produisait une « littérature de l'agenouillement » ! On peut faire un parallèle avec la grande figure littéraire qu'est Florette Morand<sup>6</sup> : dans ses œuvres, on peut lire l'évolution d'une esthétique régionaliste qualifiée de doudouiste au premier recueil, jusqu'à des revendications identitaires et une critique sociale acerbe dans *Feu de Brousse*. Elle est pourtant accusée de tous les maux, quitte la Guadeloupe pour l'Italie et cesse toute relation avec son île d'origine ; un peu comme Maryse Condé, mais de manière bien plus

---

<sup>1</sup> S. LARA, *Sous l'esclavage : mœurs créoles*, Ed. Imprimerie Officielle de Guadeloupe (Basse-Terre), coll. Les Balisiers, 1935, reed. 1966.

<sup>2</sup> J.-L. BAGHIO'O, *Issandre le Mulâtre*, Fasquelle Editeurs (Paris), 1949.

<sup>3</sup> P. NIGER, *Les Puissants*, Éditions du Scorpion (Paris), 1959 ou encore *Les Grenouilles*, 1964 (posthume).

<sup>4</sup> B. JUMINER, *Les Bâtards*, préface par Aimé Césaire. Présence Africaine (Paris), 1961 ; *Au Seuil d'un nouveau cri*, Présence Africaine (Paris), 1963 ; *La Revanche de Bozambo*, Présence Africaine (Paris), 1968.

<sup>5</sup> M. LACROSIL, *Sapotille et le serin d'argile*. Gallimard (Paris), 1960 ; *Cajou*, Gallimard (Paris), 1961 ; *Demain Jab-Herma* Gallimard (Paris), 1967.

<sup>6</sup> F. MORAND, *Mon coeur est un oiseau des îles*, 1954 ; *Chanson pour ma savane*, 1959 ; *Feu de brousse*, 1968.

radicale. C'est une anecdote, mais elle est importante : Ronald Selbonne, enseignant et écrivain, obtient de Florette Morand qu'elle adoucisse sa position ; elle était prête à le faire, pour peu qu'un geste soit fait ; il avait été suggéré que le président de Région de l'époque fasse le détour par l'Italie lors d'un déplacement officiel... La demande est-elle portée à son attention ? Rien ne se fait en tout cas. Elle est donc morte l'an dernier sans avoir pardonné à la Guadeloupe. Il ne faut d'ailleurs pas croire le jeu des reconnaissances tardives : vous voyez, en ce moment, tout ce qui est fait autour de la figure de Manuela Pioche, avec notamment le spectacle de Florence Naprix, « Dans la peau de Mano » sur lequel je ne porte d'ailleurs aucun jugement : eh bien, dites-vous qu'à son enterrement, il n'y avait qu'une petite poignée de personnes ! Et le poète et chroniqueur créole Casimir Létang en revient, ulcéré du peu de cas que l'on fait de la mort de cette grande dame, nous confiant son ressentiment à nous autres jeunes du groupe avec lequel il dialogue quasi quotidiennement à la rue Vatable à Pointe-à-Pitre.

Toujours est-il que lorsque l'on met tout cela bout à bout, on peut comprendre selon moi qu'il y a une forte poussée nationaliste liée à la situation ; le nationalisme émerge des thèmes de reconnaissance de l'histoire, de promotion culturelle locale, de la radicalisation d'un certain nombre d'idées à la fin des années 1960. Du moins dans l'esprit des intellectuels de l'époque, un petit noyau, il faut le dire. Le peuple est, de fait, absent de ces débats ! Du côté du plus grand nombre, il y a une réelle méconnaissance de la littérature en général, faute de structures, et plus spécifiquement de la littérature antillaise !

*FM : Quel est, alors, le rapport à un auteur comme Césaire ?*

MH : Je pense à Bernabé, qui dans la postface du pamphlet, écrit par Raphaël Confiant sur Césaire, Aimé Césaire, Une traversée paradoxale du siècle (Stock, 1993) décrit trois catégories de personnes : les césairolâtres, ceux qui n'ont pas lu Césaire mais le citent à tout va, les césairistes, qui sont dans un système politique cautionné par Césaire, mais le lisent (ou plutôt lisent sa démarche politicienne) dans leur intérêt, et les césairiens qui ont lu, étudié Césaire, et qui ont bénéficié de cette littérature.

*FM : Et à un Rupaire... ?*

MH : L'œuvre de référence des nationalistes est effectivement celle de Rupaire, dont l'ouvrage est publié en 1971, et diffusé sous le manteau en 1972. La vente est clandestine.

Fanon, lui, est carrément interdit en Guadeloupe. Il y a quelques œuvres antillaises à la bibliothèque Rémy Nainsouta à Pointe-à-Pitre. Hubert Jasor, lui, peut s'arranger pour procurer des rames de papier pour les écrits militants ; il diffuse cette littérature, mais il lui faut masquer cela, la cacher presque, pratiquer l'audace et la prudence : les Renseignements Généraux circulent, il est seul. Il vend Césaire, mais je ne crois pas qu'il vende Fanon ou du moins toutes ses œuvres à cette période. On a vraiment des structures qui ne fonctionnent pas... quand elles existent ! Et une réelle méconnaissance de la littérature. On veut une littérature militante, que l'on fantasme, avec des héros positifs, engagés dans des combats de résistance et que l'on peut ériger en héros. On attend du roman qu'il propose ce que n'a jamais été la littérature antillaise ; on crie au scandale quand les œuvres ne visent pas cet objectif ; d'où, selon moi, la réception négative des Schwarz-Bart.

*FM : Pouvez-vous revenir plus précisément sur celle-ci ? Que sait-on, alors, d'André Schwarz-Bart, par exemple ?*

MH : On sait qu'André Schwarz-Bart a eu le prix Goncourt. Il est très probable que personne ne l'a lu. Ensuite, il écrit *Un plat de porc aux bananes vertes*, avec Simone : on ne se rend pas compte que les deux auteurs pourraient avoir une indépendance littéraire, écrire ensuite l'un sans l'autre. On reçoit donc *Pluie et vent sur Télumée Miracle* comme une œuvre écrite à quatre mains, une œuvre des deux auteurs. Il y a une confusion qui est totale dans l'esprit de certains intellectuels, qui va durer plus d'une dizaine d'années... je connais des gens qui sont prêts à jurer sur la croix en disant que c'est André Schwarz-Bart qui a tout écrit.

Quand on annonce la publication de *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, par le bouche-à-oreille, dans le milieu universitaire, surtout... j'étais en interruption de mes études littéraires, et j'enseignais dans un collège de Pointe-à-Pitre. J'entends « Les Schwarz-Bart ont publié un autre roman ! » et de ma collègue de lettres de l'époque « J'espère que ce roman ne sera pas aussi indigeste que le *Plat de porc* ! ». Il va sans dire qu'on n'avait même pas fait d'annonce pour la publication de *La mulâtresse Solitude*.

*FM : Pourriez-vous me rappeler quelles étaient les structures éducatives à cette époque ?*

MH : En 1967 (ou 66?) ouvre le Centre d' Études Supérieures Littéraires (CESL) à Baimbridge (Bâtiment O). Avant, il y avait, à l'École Normale, une année de propédeutique.

Elle est donc remplacée par le CESL en 1967 qui permet de passer le DUEL (diplôme universitaire d'études littéraires). Il y avait aussi le DUES en sciences en Martinique.

Dès 1972, les Unités (Centres d'Étude) deviennent le Centre Universitaire Antillo-Guyanais (quoiqu'il était encore plus simple pour les Guyanais d'aller à Paris !). En 1970-1972, je prépare le DUEL au CESL ; Jacques Corzani est mon professeur de littérature antillaise. En 1972-1973 je suis un jeune maître auxiliaire : j'enseigne dans une annexe du collège Michelet à Baimbridge, dans les anciens locaux du CESL, puis au collège d'enseignement technique de Baimbridge, le lycée professionnel n'apparaissant que plus tard... En juillet 1973, je quitte la Guadeloupe pour Paris ; je ne reviens qu'en septembre 1979. Je sais néanmoins que la faculté de Schoelcher ouvre en 1977 : un préjugé tenace voudrait que la Martinique ait secrètement nourri le désir de concentrer tous les enseignements universitaires sur son territoire au détriment de la Guadeloupe.

*FM : Pour en revenir à André et Simone Schwarz-Bart ?*

MH : Oui, il y a cet épisode malheureux, en décembre 1972 ou peut-être en janvier 1973. Je crois que nous n'avions alors eu aucun écho de *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Peut-être qu'il y a quelque chose dans *Le Nouvel observateur* ? Je ne sais pas. C'est en tout cas un journal que l'on peut facilement se procurer en Guadeloupe.

La rencontre a lieu dans les locaux de l'Université, qui sont, depuis 1971, dans une partie des locaux de l'ancien Lycée Carnot. Le lycée Carnot était lui depuis janvier 1965 à Baimbridge. Cette structure d'accueil est devenue ensuite un lycée professionnel, puis un lycée polyvalent

A l'époque, comme d'autres, je ne sais pas très bien qui organise la rencontre. Je pense que c'est une instance universitaire ; c'est une occasion offerte aux étudiants et au public, l'occasion de dialoguer avec les deux écrivains.

C'est là que joue le phénomène de radicalisation. La plupart des gens dans le public n'avaient évidemment pas lu le roman : ils réagissent à partir de ce qu'ils entendent ou de ce qu'on leur a dit.

Je me souviens que quelques années plus tard, il y a une autre réunion littéraire de ce type qui est organisée à Capesterre-Belle-Eau, et qui se révèle être un nouveau coup fourré pour Simone Schwarz-Bart. J'en veux pour preuve le témoignage de l'écrivain Max Jeanne et celui d'un autre de mes collègues qui y avait assisté. Il y avait aussi Hector Poulet. Une personne du

public, qui se réclame de la faction pure et dure des indépendantistes prend la parole et interpelle les écrivains, en les accusant de se faire les suppôts du colonialisme : ils n'écrivent pas pour le peuple car ils écrivent en français et non en créole. C'était peut-être en 1980, et Hector Pouillet n'avait publié qu'en langue créole !

En 1972, ce n'est pas la même chose. On n'a pas de mouvement derrière d'hostilité programmatique. En 1972, un groupe s'érige en censeur du dogme et estime que l'œuvre n'est pas représentative de la littérature guadeloupéenne, de la littérature que je dirais imaginaire guadeloupéenne : celle qui donne des héros édifiants issus de la paysannerie guadeloupéenne, et, en même temps, reproduit les codes des œuvres canoniques du dix-neuvième siècle. Le paradoxe est là : il faut faire du neuf en donnant à des lecteurs ce qu'ils attendent, ou plutôt ce que les apprentis djanovistes pensent qu'il serait bon de donner à leur lectorat...

*FM : Ces « ils », qui attaquent le roman, ce sont des universitaires ?*

MH : Ce ne sont pas vraiment des universitaires, car les universitaires sont, en fait, dépassés par la situation. Ce sont ceux qui sont censés représenter une certaine autorité intellectuelle ; comme cet éminent professeur de philosophie, qui déclare « Il n'y a pas de littérature dans votre bouquin. ». J'avoue que je suis resté perplexe : je le créditais, lui, d'une meilleure connaissance de la littérature antillaise.

*FM : Jacques André était-il déjà présent ?*

MH : Je ne sais pas. Je ne fais sa connaissance qu'en 1979, lors de mon retour en Guadeloupe.

*FM : Pour revenir à la rencontre...*

MH : L'épisode, en soi, est assez dommageable. Il s'inscrit aussi, selon moi, dans la continuité du traitement alors réservé à l'écriture « féminine », perçue naïvement par ceux qui n'ont pas lu les Cahiers de Charles Maurras qui l'invente pour pourfendre les romantiques, comme les seuls ouvrages écrits par des femmes. Florette Morand, Michèle Lacrosil, Simone Schwarz-Bart... On est vraiment à une époque qui tend à minorer le travail des écrivaines de manière générale.

Durant la conférence, il est dit que *Pluie et vent sur Télumée Miracle* ne reflète pas la réalité guadeloupéenne, que les personnages manquent de tonus. Évidemment, ceux qui critiquent sont probablement ceux qui ont le moins regardé les campagnes guadeloupéennes. De fait, c'est normal : quand on pense la Guadeloupe à travers le prisme des classes telles que les pensent, par exemple, les théoriciens maoïstes chinois, on passe complètement à côté ! Quand on s'applique à forcer la réalité à entrer dans un moule, il y a de grandes chances que l'on se trompe. Et si on s'enferme dans cette vision, on entre dans une sorte de terrorisme intellectuel. Voyez la dictature de Duvalier et les derniers écrits de René Depestre !

Nous avons vécu, dans les années 1970 et même plus tardivement, sous la coupe du slogan « *On sèl pèp on sèl chimin* ». Ça a nécessairement des incidences sur la création littéraire, et il est certain que ça contredit des vocations. Ça, ça durera environ jusqu'aux années 1990, qui voient l'échec du mouvement nationaliste. Il faut aussi se dire que jusqu'aux années 1990, les esprits ont le temps de mûrir, et qu'il y a progressivement une prise de distance par rapport à ces excès.

L'œuvre de Schwarz-Bart connaît une seconde vague de réception. On apprécie le caractère novateur de l'œuvre : on compare le style à celui de Jacques Roumain, on remarque qu'il utilise en met en valeur la substance créole ; dans les années 1990, le mouvement de la créolité tente de se placer sous le patronage des Schwarz-Bart et va s'employer à récupérer cette œuvre.

La réception de l'œuvre est limitée au cadre littéraire, à une audience très relative : peu de personnes accèdent à la littérature à l'époque. Elle est, de plus, faussée par des a priori idéologiques et des exigences fantasmatiques, avec, en arrière-plan, de sourdes et vieilles rancunes à caractère misogyne. D'ailleurs, un peu plus tard, un de mes amis écrivains me rapportera que l'une des attaques d'Édouard Glissant lui-même, contre l'auteur lors de la publication de *L'Isolé Soleil*, est l'inattendue sentence « ce jeune homme écrit comme une femme » !

*FM : À l'époque, est-ce qu'on reproche à André Schwarz-Bart d'avoir, par exemple, écrit La mulâtresse Solitude ? Ou à Simone de ne pas avoir écrit Pluie et vent sur Télumée Miracle ?*

*MH : Non, à cette époque, il n'y a pas de mise en accusation de l'un ou de l'autre. On confond les deux auteurs. On pense que *Pluie et vent sur Télumée Miracle* a été écrit à quatre mains ; mais on ne va pas jusqu'à dire que Simone Schwarz-Bart ne l'aurait pas écrit ! C'est*

après, quand elle écrit et lui cesse de publier qu'on commence à dire que c'était lui qui écrivait en fait. Je connais quelqu'un qui dit qu'André Schwarz-Bart se plaint que « *Pluie et vent sur Télumée Miracle* lui aurait coûté des nuits et des nuits de travail... » !

C'est un peu ce que j'appellerais l'art de l'anthropophagie guadeloupéenne : une réelle volonté de détruire celles et ceux qui ne restent pas à leur place dans une société de médiocrité intellectuelle et sont par-là source de mauvaise conscience. Il faut alors faire disparaître l'élément gênant qui fait lumière sur la médiocrité.

*FM : Quel est le rapport au créole dans ces années-là ?*

MH : La question du créole se pose déjà dans les années 1972. Relouzat<sup>7</sup>, un agrégé de grammaire, fait sa thèse de doctorat sur le créole. C'est une langue qui, en dehors de la vie courante, se pratique d'abord et avant tout avec un statut revendicatif dans les milieux politiques et syndicaux contestataires.

Cependant, on ne le reproche pas à Simone Schwarz-Bart ; pas que je m'en souviene. La revendication n'est pas littéraire. Je dirais que le créole change de statut dès 1968 : dans les procès de Paris et de Pointe-à-Pitre, dans les meetings de soutien qui se tiennent dans la région pointoise, les orateurs mettent un point d'honneur à s'exprimer en créole : la langue irrigue avant tout les discours politiques.

Je ne me souviens d'aucune revendication qui aurait expressément exigé que soit produite une œuvre littéraire romanesque en créole. De fait, à l'époque les œuvres romanesques qui sont écrites en créole connaissent un cuisant échec. Ce n'est que dans les années 1980 que Confiant commencera à écrire en créole ; et ses œuvres créolophones n'auront d'ailleurs aucun succès, malgré la légende qu'il s'emploie à construire, disant que ses éditeurs s'inclineraient devant un label « traduit du créole » afin de publier une réédition en français !

Peut-être que le tort de Simone Schwarz-Bart et André Schwarz-Bart c'est d'avoir écrit trop tôt. D'avoir conçu une œuvre que les cadres de la pensée locale ne permettaient pas d'assimiler. André Schwarz-Bart est très blessé : quand on s'imagine qu'il pense avoir trouvé le milieu dans lequel il pourra évoluer, s'enrichir humainement et spirituellement, et que l'on voit que c'est de

---

<sup>7</sup> Aussi l'auteur en 1969 de *Littérature antillaise : essai sur la littérature guadeloupéenne*, Coll « Études et documents - Groupe universitaire de recherches inter Caraïbes », Pointe-à-Pitre : G.U.R.I.C., Centre d'enseignement supérieur littéraire, 1969.



cette manière qu'il est reçu, on peut comprendre son désenchantement ! Simone Schwarz-Bart, c'est autre chose : elle est accrochée à sa terre, ancrée dans son milieu familial ; ça assouplit, selon moi, le choc. En tout cas, dans les années 1960, ils s'installent, pensant qu'il y a une pensée progressiste qui émerge en Guadeloupe : de là vient la désillusion !

*FM : Aviez-vous lu le roman à sa sortie ?*

MH : J'avais lu le roman, oui. Je n'y avais perçu aucun problème esthétique. J'étais déjà convaincu que c'était une grande œuvre. C'est aussi pour cela que les interventions du public, dictées par l'ignorance, le fanatisme, la volonté farouche de ne pas voir, me marquent. Il faut aussi voir dans celles-ci la volonté des jeunes intellectuels de briller : l'opposition est si réduite ! Ils peuvent dire ce qu'ils veulent. Et de fait, il n'y a pas de véritable exégèse de l'œuvre ; neuf personnes sur dix dans le public n'ont pas lu le roman.

*FM : Ce public, est-il nombreux ?*

MH : Il y a beaucoup d'étudiants, mais la chose littéraire n'a pas non plus un grand succès. Je dirais qu'il y avait peut-être à peine plus d'une cinquantaine de personnes, mais pas non plus une foule immense. Dites-vous que c'est un phénomène assez peu surprenant : en 1991 est organisé un Festival des Arts Guadeloupéens. Derek Walcott, qui recevra quelques mois plus tard le Prix Nobel, est invité : eh bien, de la même manière, on ne compte pas plus de cinquante personnes dans le public. La presse n'est même pas présente. Alors qu'à la même époque, Zouk Machine, qui est annoncé (et qui d'ailleurs ne se produira pas au FESTAG :) rassemble plus de deux mille personnes ! Ceci dit, que dire du statut de l'écrivain aujourd'hui dans la société guadeloupéenne ? Qu'est-ce qu'on appelle « écrivain », et qu'est-ce qu'on attend de lui ?

En revanche, en 1973 est organisée une rencontre avec Sony Rupaïre, qui revient d'Algérie, qui a eu un parcours presque héroïque de clandestin. Tout le monde l'adule : inutile de dire que la conférence se passe à merveille !

*FM : Comment réagissent les auteurs ?*

MH : Simone Schwarz-Bart ne sait pas se défendre. André Schwarz-Bart, lui essaie de plaider pour susciter une objective compréhension ; mais il prophétise qu'avec ce comportement on stérilisera des vocations...

*FM : Reproche-t-on à Simone Schwarz-Bart d'être « une petite bourgeoise » ?*

MH : C'est possible. C'est en tout cas certain qu'on lui reproche de ne pas avoir conscience de la réalité. Elle n'a pas le discours de la romancière omnisciente, ce qui surprend peut-être. Il n'y a pas, dans le roman, de mot d'ordre politique, alors qu'on attend une œuvre en phase avec des idées d'émancipation qu'ont peut-être trois ou cinq pour cent de la population.

La mauvaise réception, il faut le rappeler, elle est le fait d'une petite minorité qui occupe les devants de la scène, qui fait écran. On peut avoir l'impression que « la Guadeloupe » qui rejette Simone Schwarz-Bart, mais ce n'est pas tout à fait juste ! L'arbre cache souvent la forêt vous savez...

*FM : Connaissez-vous les organisateurs de cette conférence ? Harry Boucard ?*

MH : Non. Harry Boucard ? je n'ai pas eu une claire information à ce sujet. Il était salarié (enseignant de lettres) à cette époque déjà ; mais il était aussi étudiant, et comme moi. Il n'avait pas quitté la Guadeloupe après l'obtention du DUEL et préparait à distance ses examens de licence. Toutefois, quand on prend en compte la création ultérieure du CARE, il n'est pas impossible qu'il ait fait partie de l'organisation de cette rencontre sans que j'en fusse informé expressément. Je n'avais été avisé de la tenue de la manifestation que tardivement, et de manière totalement indirecte, voire fortuite.

*FM : Étudiant, avez-vous eu un aperçu de la « littérature francophone » ?*

MH : Élève, non, pas du tout. L'un de mes professeurs nous fait découvrir Jacques Roumain, mais ça s'arrête là. Étudiant, en revanche, j'ai la chance d'avoir comme professeur, à l'université, J. Corzani qui fait un cours qui s'intitule, je crois « À la découverte de la littérature négro-africaine » : un véritable panorama de la littérature Antillo-guyanaise (Sengor, Damas, Césaire...) ; ces cours seront l'ossature de sa thèse en six volumes.

Sinon, sont plutôt étudiés les grands « classiques » de la littérature française, Molière, Corneille, Racine...

Je ne sais pas si Jacques André est en poste à l'École Normale. Je sais que Fritz Gracchus vient d'arriver, mais je ne l'ai pas non plus comme professeur à l'École Normale. Il a une petite connaissance des auteurs de la Négritude ; et aime s'en prendre aux autres pour briller. Je me souviens d'une communication de J. Corzani que Gracchus qualifie de « l'échec de M. Corzani ».

En 1971, J. Corzani quitte la Guadeloupe pour Bordeaux. Je pense qu'il y est resté de 1965 à 1971. Il est remplacé par Émile Yoyo, qui est nommé assistant à l'université en Guadeloupe, où il a déjà enseigné par le passé à l'École Normale de Pointe-à-Pitre. Il habitait la Martinique, et venait effectuer ses cours en les regroupant toutes les deux semaines.

Renée Reynaud, entretien avec Fanny Margras, 07.02.20, à Pointe-à-Pitre

« C'était une déclaration publique, une promesse qu'il tiendra de ne plus jamais écrire. Il écoute, et se replie sur lui-même »

---

*Fanny Margras : Je suis actuellement en train de préparer un travail sur la réception immédiate de leurs œuvres (Un plat de porc aux bananes vertes (1967), La mulâtresse Solitude (1972), Pluie et vent sur Télumée Miracle (1972)) en Guadeloupe. Je m'intéresse à deux publics principalement : le premier étant celui qui lit les journaux auxquels j'ai pu avoir accès aux archives départementales, donc relativement lettré et engagé ; le second, intellectuels et universitaires.*

*Je vous sollicite ici en tant que témoin potentiel. Avez-vous assisté à la conférence de 1972, organisée par Fritz Gracchus et Henri Boucard au Lycée Carnot de Pointe-à-Pitre pour mettre en lumière Simone Schwarz-Bart et son nouveau roman, Pluie et Vent sur Télumée Miracle (Seuil, 1972) ? Si oui, quels souvenirs en gardez-vous ?*

Renée Reynaud : J'étais étudiante en première année de Lettres Modernes en 1972. Les sciences étaient alors en Martinique, et les lettres en Guadeloupe. La conférence autour de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* a lieu en 1972, dans le CESL (la faculté de lettres) au Lycée Carnot (bâtiment qui accueille aujourd'hui « le lycée professionnel »).

Un groupe d'enseignants invitent Mme Schwarz-Bart ; André et Simone étaient présents à l'occasion de la sortie du roman. C'était soit en janvier 1973 ou en décembre 1972. La salle, une grande salle de cours, était comble, pleine de jeunes étudiants, surtout. Le roman est présenté par d'autres ; André et Simone devaient être dans le public, car je ne me souviens pas précisément d'eux.

Le débat est houleux ; les critiques fusent, accusant Simone Schwarz-Bart de n'avoir rien écrit. Simone répondait, mais était très gauche, n'arrivait pas à s'affirmer, surtout face aux critiques blessantes : cela renforce l'idée qu'elle est incapable d'écrire, et encore plus d'écrire un roman comme *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. André, lui, était amer : dit que s'il y a des jeunes écrivains dans le public, cette soirée a détruit chez eux tous les germes de création. Selon

moi, c'était une déclaration publique, une promesse qu'il tiendra de ne plus jamais écrire. Il écoute, et se replie sur lui-même.

*FM : Qu'est-ce qu'on reproche vraiment au roman ?*

RR : Qu'il n'est pas assez politisé. Qu'il est passéiste. Il faut dire que c'est une période, celle de l'AGEG aussi, une période où il faut dénoncer une certaine situation économique notamment qui semble intolérable. Simone, elle, dans *Pluie et Vent*, semblait fataliste, résignée. Ceux qui sont présents à la conférence de 1972 ne sont pas capables d'exprimer la vérité sur le roman. C'est une époque où priment les revendications politiques. On reproche à *Pluie et vent*, et par extension à Simone Schwarz-Bart son manque d'engagement.

*FM : L'aviez-vous lu, ce roman ?*

RR : Non, à l'époque je ne l'avais pas encore lu. Mais j'ai fait mon mémoire de maîtrise sur ce roman, dans les années 76-77. Je pars de Guadeloupe en 1975, pour faire des études à Paris 3, Sorbonne, avec Levers. J'ai obtenu la mention Bien ! Je travaillais sur le style, les mentalités aussi. Après mon DEA, j'ai voulu continuer sur cette auteure, mais mon directeur me conseille de plutôt travailler sur le théâtre classique, ou la nouvelle critique... finalement, je reviens en Guadeloupe en 1981, après avoir passé le CAPES et l'Agrégation ; j'étais admissible ! Mais c'est une fois en Guadeloupe que j'ai été reçue, d'abord au CAPES, puis à l'Agrégation par l'ancienneté. J'ai enseigné au lycée, en prépa ; au collège de Vieux-Habitants, au collège Carnot, j'ai aussi enseigné quatre ans à Kermadec, au lycée technique de Baimbridge à partir de 1989, au lycée Charles Coeffin... J'ai pris ma retraite en 2017.

*FM : L'enseigniez-vous à vos classes ?*

RR : Avec mes élèves, je m'attachais à étudier au moins un roman antillais par année ; parfois, oui, je choisissais Simone Schwarz-Bart. J'ai étudié aussi Césaire (*La Tragédie du Roi Christophe* ou le *Cahier*) ; parfois ceux qui recevaient le Prix Carbet.

*FM : Qu'aviez-vous, vous étudié, lors de vos années en faculté de lettres ?*

RR : Au CESL, on avait un professeur, Emile Yoyo, qui venait en mission depuis la Martinique pour nous enseigner la littérature antillaise. Les cours sur Propp, sur le conte, sur le folklore, étaient un prétexte pour parler notamment des romans haïtiens. Il a fait d'ailleurs une étude du conte chez Saint-John Perse<sup>1</sup>, publié je crois chez Bordas, en 1971 ou 1972.

Jean Bernabé, c'était notre professeur d'ancien français, et de grammaire aussi. Je le trouvais un peu moins rigoureux que les autres ; il venait d'arriver, c'était en 1972-1973. J'avais aussi un prof de théâtre que j'aimais bien, Lesba.

On étudie un peu Césaire, mais on étudie surtout les contes. L'un de nos professeurs venait en mission, du collègue Michelet : avec lui on a beaucoup étudié *La Lézarde*, de Glissant.

*FM : Pour revenir à la conférence...*

RR : Je me souviens d'une salle survoltée, bondée : certains étaient debout car ils n'avaient pas de place où s'asseoir. Avec le temps, je me rends compte que c'est un roman qui a eu un impact énorme, réel. Sans que l'on puisse le mesurer à l'époque. Ceux qui attaquaient n'avaient pas le pouvoir d'analyser ce roman et d'en saisir la valeur je crois ; de mettre des mots sur l'enthousiasme qu'ils ressentaient. C'était très paradoxal : il y avait certes l'attaque de Simone, mais au fond un plaisir palpable de se voir représenté dans un roman ! primé qui plus est. Simone l'a dit, « Nous étions en avance... ». À l'époque, nous étions plus habitués à un Césaire tonitruant ! Malgré la réception violente du roman, le public était enthousiaste ; le roman était, il faut le dire, fidèle à nous-mêmes ; les jeunes l'aimaient, mais n'en voulaient pas.

Les critiques se sont employés à plaquer une approche politique, sociologique, qui n'avait rien à voir avec le roman. Il y avait beaucoup de violence et d'animosité. Les écrivains n'étaient pas capables de se défendre. Simone balbutiait, elle bégayait ; je ne voyais pas son visage. Elle l'a dit, en janvier au Mémorial ACTe : c'était la première fois qu'un roman portait son seul nom ! Elle était si timide et impressionnée. Et le public auquel elle s'adressait ne lui fait pas confiance, lui dénie le droit d'être auteur. Selon eux, elle était incapable d'avoir écrit ce roman. Peut-être était-il trop beau ? trop complexe ? Peut-être, simplement, qu'elle n'arrivait pas à en parler, qu'elle n'arrivait pas à développer les aspects de son écriture, à rendre visible son auctorialité ?

---

<sup>1</sup> É. YOYO, *Saint-John Perse et le Conteur*. In: Littératures 19, 1972.

*FM : Est-ce que s'est posée la question du créole ?*

RR : Peut-être, maintenant que vous le demandez. C'est vrai que la question a dû se poser.

*FM : Est-ce qu'il est question de La mulâtresse Solitude ?*

RR : Oh non, on en parle pas du tout. Moi, je découvre ce roman pendant ma maîtrise, quand je décide de lire toutes les œuvres des Schwarz-Bart pour mieux étudier *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Emile Yoyo, par exemple, ne s'occupe pas des nouvelles parutions. Après, j'ai essayé de l'enseigner, mais c'était très compliqué : c'est une histoire dure à transmettre, on ne parlait pas du tout de cette épopée, et les élèves, au milieu des années 80 ne connaissaient pas le personnage. Il s'en est passé des choses depuis, et c'est très très médiatisé maintenant !

*FM : Est-ce que, pendant la conférence, ou après, il est question de la couleur de peau ou de l'appartenance communautaire d'André Schwarz-Bart ?*

RR : Non, la question de la couleur de peau ne se pose pas à l'époque. De fait, on ne connaît pas le côté juif : on le découvre bien après !

De fait, pendant la conférence, on lui attribue la paternité de *Pluie et vent*, et cela ne surprend personne ! La seule chose qui surprend, c'est qu'elle ait écrit ce roman, et pas lui...

C'est vraiment elle qu'on ne comprend pas. Lui, il est surtout blessé pour elle, je pense. Au départ, on leur fait fête ; mais on estime qu'elle n'aurait pas dû mentir sur la paternité du roman. Qu'un juif blanc écrive sur la communauté antillaise, c'est tout à fait possible, probable. Peut-être qu'il aurait dû le comprendre, peut-être que la critique est, plus tard, injuste ?

Je me souviens du regard rêveur de Simone Schwarz-Bart à cette conférence, elle écoute et donne l'impression d'être absente. C'est ce qui me plaît chez elle ; avec sa coupe afro, et son côté doux, rêveur, mélancolique. Très timide, elle semble posséder une grande intériorité, même en public ! Elle n'entre pas dans les conflits.

À l'époque, il y a une ambivalence : on aime qu'elle parle de nous, mais on n'est pas d'accord. On attend quelque chose d'elle, mais qu'on est incapable de définir ! On ne parle pas

encore de doudouisme, le mot n'est pas prononcé ; mais on exige des auteurs une certaine fidélité à la réalité.

*FM : Connaissez-vous la revue Le CARE ?*

RR : J'ai un collègue qui y écrit, Michel Hippon, je crois. J'en ai acheté quelques numéros pour le soutenir et lui faire plaisir.

*FM : Avez-vous lu Nous n'avons pas vu passer les jours ? et/ou avez-vous assisté à sa présentation le 1<sup>er</sup> février 2020 à la Souvenance ?*

RR : Non, je n'ai pas pu ! Je ne l'ai pas encore lu, mais il me tarde de m'y plonger !



## Discussions à propos de deux des adaptations théâtrales et cinématographiques des œuvres des Schwarz-Bart

Fani Carencio, autour de la pièce *Solitude*<sup>1</sup>, entretien téléphonique avec Fanny Margras, 04.11.19

« Il s'agissait pour moi d'adapter le bijou littéraire qu'est *La mulâtresse Solitude*, et non pas de raconter l'histoire d'un personnage, *Solitude* »

---

*Fanny Margras : Sur scène, vous donnez l'impression de partager d'incroyables moments. Comment a commencé l'aventure de cette mise en scène ?*

Fani Carencio : C'était en effet une aventure passionnante. Les comédiens avaient déjà entendu parler du roman, mais la mise en scène a donné lieu à une série de belles rencontres : trois univers qui ne se connaissaient pas, complètement différents, se sont retrouvés autour de ce projet.

La création de la pièce est due à un concours de circonstances : j'ai rencontré Simone et André il y a quelques années, admiré leurs personnalités. J'avais adoré, j'adore encore ce roman : *la mulâtresse Solitude*, c'est à la fois l'alliance d'une écriture magnifique, une écriture antillaise puissante et un hommage à des figures féminines incroyablement fortes. Il y a, si on regarde, peu de femmes marquantes dans l'histoire française, celle de l'hexagone, celle des Antilles : elle, *Solitude*, est devenue une figure qui s'impose, et il m'importait de la mettre en valeur.

---

<sup>1</sup> *Solitude d'après André Schwarz-Bart*, mise en scène Fani Carencio, d'après *La Mulâtresse Solitude d'André Schwarz-Bart*, Seuil. Adaptation Fani Carencio avec la participation de Simone Schwarz-Bart, avec Marie-Noëlle Eusebe, Laure Guire, Laurent Manzoni, création lumière Nicolas Natarianni, création son Thibault Lamy, production La Grande Horloge, coproduction Bonlieu Scène nationale Annecy, Compagnie Les Inachevés – académie des savoirs et pratiques artistiques partagées, sous l'égide de la Fondation Bullukian.

La pièce a été jouée : en 2016, à Annecy (Bonlieu Scène Nationale), puis à Lyon (Théâtre des Asphodèles), en 2017 à Montpellier (Théâtre Jacques Coeur) à Paris (La Villette), aux Antilles, (Tropique Atrium en Martinique, Archipel et Mémorial Act en Guadeloupe, Théâtre de Saint Barthélémy) et au Festival OFF d'Avignon (Espace Roseau), en 2018 à Lormont (Espace culturel Bois Fleury).

Je voulais donc travailler sur le texte, et j'ai eu l'opportunité de le faire lors de l'inauguration de la salle « Solitude » au ministère des Outre-Mer le 21 Octobre 2014. J'avais rencontré Laure Guire, comédienne originaire du Burkina-Faso, lors d'un stage au Bénin : nous désirions retravailler ensemble, elle est donc venue me rejoindre quinze jours pour la préparation de la lecture d'extraits de La Mulâtresse Solitude dont elle prenait alors la voix du personnage éponyme. Cependant, elle a dû repartir, précipitamment, au Burkina, pour des questions de visa. J'ai donc appelé Marie-Noelle Eusèbe, une comédienne dont j'admire aussi le talent, qui a accepté de donner sa voix au texte.

J'entends alors, en écho, les deux voix : celle de Laure Guiré, celle de Marie-Noelle Eusèbe. Et naît le désir de les faire entendre à un plus large public, et de faire dialoguer, dans La Mulâtresse Solitude, la mère, africaine, Bayangumay, et la fille, antillaise, Solitude. Dans ce dialogue s'insère l'Histoire, et un comédien s'impose, Laurent Manzoni, pour représenter non seulement le pouvoir qui oppresse ces femmes, mais aussi l'opinion publique, l'image que l'on a des Antilles depuis le continent, changeante en fonction de l'époque.

*FM : En effet, on note dans votre mise en scène un important travail d'actualisation, une invitation à la réflexion sur le monde contemporain. Je pense notamment à ces cartes postales des années 70, diffusées pendant la pièce ; ou ces danses qui rappellent le « black face » l'esthétique raciste des années 1930...*

FC : En effet, il m'a paru important d'étendre la problématique dans une perspective plus contemporaine, et d'évoquer notamment une certaine bien-pensance, qu'on pourrait presque qualifier de méprisante à l'égard des Antilles. Les cartes postales, en arrière-plan, dans la mise en scène, jouent sur ce regard qui dévoile une nouvelle forme d'exploitation des corps, par l'érotisation des corps antillais, une nouvelle forme d'abus fantasmé des îles et des anciennes colonies françaises, par le tourisme par exemple.

La danse qu'effectuent Marie-Noelle Eusèbe et Laurent Manzoni, habillés en noir avec un pagne de bananes, sur du charleston, rappelle en effet l'esthétique des années 30 : on était, là encore, dans une forme d'exploitation des corps. Là où la problématique prenait un tour intéressant, c'est de se dire que le message aurait pris une toute autre forme si l'acteur avait été noir...

*FM : Des objets, hétéroclites, encombrant la scène : roues de voiture, barques de pêcheurs... Est-ce aussi une manière de faire signe vers l'actualité du spectateur, dans une pièce qui, pourtant, place sa fiction dans le début du XIX<sup>ème</sup> siècle ?*

FC : Oui, en effet. J'ai notamment voulu créer un parallèle entre le bateau négrier et les migrations actuelles, en plaçant Laure Guire, au tout début de la pièce dans une petite barque de pêcheur, fragile : la déportation massive de populations destinée à être exploitée me semble toujours d'actualité. On retrouve aussi, vous l'avez dit, des pneus, tout un tas d'objets que j'ai moi-même pu voir sur les routes en Guadeloupe, dont la nature commençait progressivement à reprendre possession : cela a été mal perçu par une partie de mon public ; on a pu me reprocher d'avoir comparé, dans cette pièce, les Antilles, à d'immenses décharges en plein air. Ce n'est pas ce que j'ai voulu dire : j'ai voulu, au contraire, dénoncer l'objectivisation, et montrer que, comme ces objets au rebut, qui ne sont pas pris en charge par l'état français, les populations sont délaissées, mises de côté, abandonnées.

*FM : Quelles ont été les réactions, généralement, du public ? Ces clins d'œil ont-ils été perçus ? Y a-t-il eu des rires, ou plutôt un malaise général ?*

FC : Là où les rires ont été unanimes, c'est plutôt lors de la scène où Marie-Noelle Eusèbe et Laurent Manzoni, au son du *steel-band* et avec des colliers de fleurs, dansent sur une reprise exotique d'une chanson de 50 Cents. Sinon, je dirais qu'il y avait plutôt un certain malaise dans la salle. Je me souviens d'un épisode particulièrement marquant, une représentation suivie par une classe, à Paris, dont les élèves riaient à des moments qui n'appelaient pas au rire, probablement interloqués par la présence de Laure, dérangés par la violence de ce qu'elle disait avec un accent peu commun dans le monde du théâtre français. J'ai senti qu'ils ne maîtrisaient pas cette histoire, contrairement aux étudiants martiniquais, par exemple, ce qui participait à une forme de gêne difficile à exprimer.

De manière générale, j'ai été surprise de ressentir cette forme de gêne ou de méconnaissance avec un public plus large : j'ai été étonnée de voir que très peu de personne connaissait ce pan de l'histoire française ; sans aller jusqu'à connaître Solitude, figure fictive ou historique, peu de gens avaient entendu parler, par exemple, du rétablissement de l'esclavage par Napoléon Bonaparte en 1802.

*FM : J'ai été étonné, comme probablement beaucoup d'Antillais, de voir que Solitude n'était pas, dans votre mise en scène, une guerrière. De fait, l'imaginaire qui s'est développé après le roman d'André Schwarz-Bart joue sur cette image d'une femme qui se bat, cette figure féminine héroïque, puissante, qui va au combat, enceinte et fière. Pourquoi avoir choisi de revenir au plus près du roman et de mettre de côté cet imaginaire pourtant très présent au moins dans les Antilles ?*

FC : Je trouve que dans le roman cet aspect guerrier dépasse la femme Solitude. On a l'impression d'une certaine fatalité : Solitude ne choisit pas de devenir une guerrière. D'une certaine manière, les traits de caractère que je trouvais les plus évidents chez Solitude correspondaient peu ou prou à ceux de Marie-Noëlle Eusèbe, la comédienne qui l'incarne : une personnalité plus douce, plus effacée que celle généralement relayée par l'imaginaire du peuple antillais. Nous avons donc axé le travail du texte et de la mise en scène sur les légendaires « zombie cornes » le rapport filial, déchiré entre la mère Bayangumay et la fille Solitude.

*FM : En effet la folie de Solitude semble être mise en exergue, poussée peut-être par l'arrachement de la fille à la mère, sur laquelle insiste beaucoup André Schwarz-Bart. Elle perd pied, bien souvent, et le jeu d'acteur de Marie-Noëlle Eusèbe souligne cette perte de repères à l'œuvre dans le roman.*

FC : Le rapport à la mère m'a en effet semblé crucial dans ce roman : la folie de Solitude prend naissance dans le rejet de sa mère. Elle semble alors possédée... mais cette possession est peut-être une forme de protection face à la violence du monde autour. C'est aussi la question que je voulais poser.

J'ai aussi remarqué que, dans le roman, lorsque Solitude tue le premier soldat, tue cet homme blanc près de la rivière, sa folie semble se calmer ; comme si elle bouclait une boucle ; comme si, en vengeant, d'une certaine manière, sa mère, elle échappait à la folie ; comme si, en tuant, elle devenait cette mère marrone, fuyant dans la forêt. Si on regarde, Bayangumay est, dès le début du roman, une petite fille combative, qui affronte le regard de sa tribu... et qui, de fait, survivra aux horreurs de la traversée et de l'esclavage. C'est pour cela que dans la mise en scène, les discours des marrons, et notamment ceux sur Tsanga, sont prononcés par Laure Guiré, qui joue Bayangumay. Solitude, à l'inverse, est prise dans quelque chose de différent : elle met longtemps à se battre physiquement, se laisse porter par les événements historiques, y assiste souvent en pleurant, sans comprendre. Elle tue les poules, mais comme possédée par une force

qui la dépasse. Pour elle, alors, repartir dans la forêt, c'est retrouver l'image de sa mère, nèg-mawon, qui elle aussi s'est sûrement battue ; et tuer, c'est imiter cette figure de mère qui a sûrement tué.

Ce qui est certain, c'est que j'ai dû faire des choix : garder l'intégralité du texte, comme j'aurais aimé le faire, c'était s'exposer à une mise en scène de plusieurs heures. J'ai donc mis l'accent sur ces deux femmes, sur le rapport mère-fille.

*FM : On note aussi un écho entre les deux histoires, celle de la mère, celle de la fille. Est-ce qu'il y avait comme une volonté de créer une comparaison entre les deux ?*

FC : Oui, en effet, il y a comme une comparaison entre les deux femmes. Mais au-delà de cette comparaison, je voulais insister sur cette idée de boucle que j'ai notée dans le roman d'André Schwarz-Bart. J'ai eu l'intuition d'un parallèle très fort entre la vie de Bayangumay et celle de Solitude, qui se retrouve sans effort dans le roman.

*FM : Votre mise en scène superpose alors les voix des deux femmes : l'histoire de Solitude suit une progression chronologique, là où celle de Bayangumay se déroule à l'envers, du bateau négrier à sa naissance. De la même manière, vous avez choisi de commencer la pièce par l'épilogue, de la finir sur les premiers mots du roman. Pourquoi ?*

FC : J'ai choisi de mettre l'épilogue au début, d'abord afin d'accrocher immédiatement le spectateur, et d'ancrer la pièce dans ce qui pourrait être son quotidien avec les selfies du touriste qui entre sur la scène. Je voulais aussi, d'emblée, rendre hommage à la mémoire et à l'histoire personnelle d'André Schwarz-Bart. C'était, pour moi, une manière de dire, comme il le fait d'ailleurs lui-même dans cet épilogue : « Vous allez écouter une histoire, rappelez-vous qu'il y a eu d'autres histoires qui peuvent se ressembler. » L'épilogue n'est plus ce qui clôture mais ce qui prépare la vision de la pièce ; et je crois que le fait que Bayangumay prenne la parole dans le bateau, juste après l'évocation des « fumées d'Auschwitz », souligne ce message qu'André Schwarz-Bart voulait faire passer à travers de La Mulâtresse Solitude en 1972.

Paradoxalement, j'ai voulu finir la pièce par les premiers mots du roman, qui m'ont semblé porteurs d'un beau message, d'une note d'espoir : les « âmes immortelles », ce sont aussi, je crois, celles de Bayangumay, de Solitude, de toutes ces femmes et de ces hommes qui ont souffert, notamment durant cette sombre période de l'esclavage.

*FM : Comment avez-vous abordé, en amont de votre mise en scène, le texte d'André Schwarz-Bart ?*

FC : J'avoue m'être beaucoup reposée sur Simone Schwarz-Bart, qui a accepté de répondre à toutes mes questions, tous mes doutes. Nous avons longuement échangé sur les croyances, sur les Antilles : elle restait parfois très évasive sur le texte, mais j'ai compris plus tard que c'était une manière de me laisser toute liberté de création. Je lui ai soumis mes idées, celle d'intervertir, de superposer les voix, celle de ne mettre que trois personnages sur scène, par exemple, et elle est toujours restée très ouverte et relativement enthousiaste. J'ai aussi eu de nombreuses discussions avec Marie-Noëlle Eusèbe, qui m'a beaucoup aidée et m'a guidée avec beaucoup d'amitié à travers toute la violence sociale sous-jacente aux Antilles, et des systèmes mis en place par les colons esclavagistes comme ceux des classifications des humains selon leur couleur de peau.

J'ai beaucoup lu, aussi, bien sûr, d'autres romans d'André et Simone Schwarz-Bart, et je crois que *Le dernier des Justes* marque, d'une certaine manière, aussi ma mise en scène.

*FM : Avez-vous fait des recherches en particulier, pour comprendre le texte et ses enjeux ?*

FC : J'ai fait de nombreuses recherches historiques, pour saisir précisément l'histoire et notamment l'histoire administrative de la Guadeloupe. J'ai une formation d'historienne, qui ne m'avait cependant pas entraînée sur ces chemins sombres de l'histoire française, et ces recherches m'ont permis de dépasser une lacune que j'estimais d'autant plus blessante que je venais de travailler avec Laurent Manzoni, sur une pièce autour de la mort de Danton (j'étais assistante, Laurent, comédien), et donc de la Révolution française, et que nous n'avions ni l'un ni l'autre, véritablement exploré précisément cette période aux Antilles.

*FM : J'ai eu l'impression, en assistant à votre mise en scène, que vous gardiez presque au mot près le texte original de La Mulâtresse Solitude... Y a-t-il une raison particulière à cela ?*

FC : En effet, j'ai souvent simplement coupé le texte ou parfois changé les sujets grammaticaux, pour que ce soit plus compréhensible pour le spectateur. La langue d'André Schwarz-Bart est magnifique. Chaque mot me semblait magnifique, parfaitement choisi, et je

n'ai jamais ressenti le besoin d'apporter une quelconque modification au roman. Il s'agissait pour moi d'adapter le bijou littéraire qu'est *La mulâtresse Solitude*, et non pas de raconter l'histoire d'un personnage, Solitude. On m'a d'ailleurs parfois reproché le statisme de la pièce, peut-être dû à cette volonté de toucher le moins possible au texte d'origine.

Chantal Picault, entretien téléphonique avec Fanny Margras, 30.07.20

« *Je me souviens quand j'ai découvert le roman de Simone Schwarz-Bart l'avoir immédiatement adoré* »

---

*Fanny Margras : Pourquoi ce roman ? Comment naît le projet d'une adaptation de Pluie et vent sur Télumée Miracle ?*

Chantal Picault : J'ai vécu 10 ans au Sénégal et en Algérie. J'ai des origines vietnamiennes par ma mère. Ce roman portait les thèmes qui me touchaient particulièrement. Je me souviens quand j'ai découvert le roman de Simone Schwarz-Bart l'avoir immédiatement adoré : ce que représentait cette femme courageuse et indomptable, Télumée, ajouté à la beauté du roman, à la nature aussi, tout cela m'a donné envie d'en faire un film.

J'ai rencontré Simone Schwarz-Bart et je lui ai proposé de faire une adaptation de *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Elle m'a alors dit que jusqu'à maintenant beaucoup de gens s'étaient intéressés au roman, mais qu'aucun n'avait réussi à en faire un scénario qui la transporte : à moi, donc, de l'écrire et de le lui soumettre, afin qu'elle puisse me dire si elle était d'accord pour me suivre dans le projet.

Je me suis donc mise au travail durant plusieurs mois, sans garantie. Je l'ai envoyé à Simone Schwarz-Bart. Elle m'a répondu qu'elle était vraiment convaincue par ma vision du roman. On s'est vues souvent, soit à Paris, soit en Guadeloupe où je suis allée peut-être trois ou quatre fois sur toute la durée du projet. En fait je rencontrais des personnes qui pouvaient me soutenir dans ce projet et faire également des repérages sur l'île de Marie Galante où je pensais installer le village de Télumée. J'avais beaucoup avancé dans cette préparation pour présenter à mes interlocuteurs des traces et photos du film futur et ainsi les rassurer. En 2004, notamment, la dernière fois où je me suis rendue sur l'île.

Ce projet, je me souviens, a duré sept ans. Sept années à me battre pour qu'il voie le jour, sept années d'un travail acharné, qui n'a finalement pas porté ses fruits.

En sept ans, j'ai soumis le projet à l'avance sur recettes à quatre reprises successives. Quatre fois où j'étais retenue en commission plénière, avec 5% environ des films qui étaient présentés aux commissions. J'ai été refusée à chaque fois en décision finale mais étant arrivée en plénière



je pouvais après quelques modifications le représenter. La dernière fois que je l'ai fait, j'étais épaulée par Gilles Sandoz, le producteur réputé pour ses films d'auteurs (Vénus Beauté, Lady Chatterley entre autres). Il a aimé le projet de Télumée, a décidé de s'en occuper. Lui aussi avait vécu au Sénégal, les vingt premières années de sa vie, et il était touché par le scénario que je lui avais présenté. J'étais vraiment pleine d'espoir !

*FM : Qu'est ce qui a alors posé problème, selon vous ?*

CP : Le problème c'est qu'il fallait, pour être retenu, avoir déjà toutes les pièces du puzzle financier : un producteur, une chaîne de Télévision, un distributeur, et surtout des acteurs vedettes. Or là, pour Télumée, il était impossible de retenir le nom d'un acteur prestigieux qui aurait été noir : certes, il y avait les rôles des Desaragne, des blancs, mais comment mettre un acteur vedette, un grand nom, dans les petits rôles qui étaient dévolu aux Desaragne ?

Il me manquait surtout une chaîne de télévision. Dans le temps, l'Avance sur recettes au CNC, vous voyez, on obtenait d'abord l'avance sur recette, avec laquelle il était plus facile de démarcher la production des télévisions France 2 ou France 3 et un distributeur : mais là, c'était l'inverse, il leur fallait des garanties. Certes, j'avais alors reçu du Centre du Cinéma une subvention par la commission pour les films d'Outre-Mer, mais cette subvention n'était mobilisable que si le film se faisait et elle ne pouvait pas suffire. J'avais aussi eu l'assurance des aides des Conseils Régionaux de Guadeloupe et de Martinique ! Le projet était vraiment soutenu. Gilles Sandoz avait entre-temps obtenu un distributeur REZO Films.

Gilles Sandoz a présenté le projet à France TV (France 3 plus exactement), avec devis très raisonnable et casting (Firmine Richard, France Zobda, Jean Michel Martial, Jenny Alpha et pour les deux rôles de jeunes ce seraient des acteurs évidemment inconnus). Le temps a passé jusqu'au jour où nous avons reçu un avis négatif. Je réussis à parler avec l'interlocutrice de France 3 et lui demande les raisons de ce refus. Elle me complimente sur le scénario, connaît les qualités de Gilles Sandoz, un producteur connu, me complimente sur mon travail de réalisatrice qu'elle connaît et trouve que j'ai du talent... mais... Sur mon insistance à vouloir comprendre elle finit par m'avouer que « les français ne s'intéressent pas aux films avec des Noirs ». Je lui rétorque qu'Euzhan Palcy avec son film *Rue Case Nègres* a été plébiscité par un large public. Elle me rétorque que c'était il y a vingt ans, que les choses ont changé... et me raccroche au nez.

Gilles Sandoz s'était permis aussi d'écrire une lettre personnelle à la direction ce qui ne se fait pas en temps ordinaire. J'ai eu le soutien également de Christiane Taubira, les instances du ministère de l'outre-mer etc...

*FM : Que s'est-il ensuite passé ?*

CP : C'était la fin de la partie. Gilles Sandoz a tenté de se tourner vers la télévision pour un téléfilm. Mais pour faire du scénario initial un scénario pour la télévision, peut-être une série télévisée. C'était du gâchis ! De toutes les façons, ce n'était pas leur politique.

Un an plus tard, Simone Schwarz-Bart m'a rappelée, en me disant qu'elle avait un nouveau contact à France Télévision, qui la connaissait bien elle et André Schwarz-Bart. Nous avons été reçues par cet interlocuteur et un collègue de 3 ou 4 personnes autour d'une table. Ils n'ont jamais répondu.

*FM : Comment interprétez-vous l'issue de ce travail de longue haleine ?*

CP : Je crois que le cinéma français n'était réellement pas prêt : il s'intéressait surtout aux comédies françaises. Ces cinq dernières années les choses ont commencé à changer, mais même encore maintenant, plutôt si on glisse vers l'urbain (comme dans *Les misérables* de Ladj Ly). On ne verrait pas encore un film comme *Télumée* à l'écran qui a un contenu tout à la fois historique sur les Antilles et véhicule l'image d'une femme forte et libre, partagée entre l'amour de deux hommes.

Mon projet était catalogué comme « atypique » : c'est vraiment le mot qui est toujours revenu. Traduire : on ne sait pas quel est le public qu'il attirera ! Et ça, c'est prendre un risque que France Télévision n'était prêt à prendre ! Il n'y avait personne à France TV pour défendre ce type de film.

Tant qu'il n'y aura pas plus de producteurs, de décideurs issus de la diversité au sein de ces instances les choses évolueront très lentement.

## Table des figures

---

FIGURE 1: EXTRAIT DE L'ETUDE PRELIMINAIRE A UNE ADAPTATION DU ROMAN PLUIE ET VENT SUR TELUMEE  
MIRACLE, ANONYME, SANS DATE.

346

## Index des noms de personnes

---

### A

Abravanel, Geneviève, 286, 287, 296, 386, 441  
Adam, Jean-Michel, 393, 394, 466  
Adler, Laure, 296, 441  
Aita Solimando , Mariella, 30, 169, 245, 262, 446, 448  
Albert, Christiane, 266, 467  
Alvarez, David, 464  
André, Jacques, 256, 257, 271, 275, 276, 469, 501, 515, 520  
Aragon, Louis, 14, 35, 98, 475  
Arnold, Albert James, 180, 181, 198, 221, 222, 242, 448, 454, 468  
Arnould, Dominique, 422, 459  
Arthéron, Axel, 275, 277, 467, 469

### B

Ba, Mamadou-Souley, 16, 274, 372, 468  
Bacharach, Sondra, 130, 131, 145, 465  
Bakhtine , Mikhaïl Mikhaïlovitch, 105, 456  
Balzac, Honoré de, 114, 473  
Baroni, Raphaël, 74, 459  
Barthes, Roland, 36, 58, 67, 69, 73, 76, 180, 456, 459  
Bastien, Daniel, 284, 471  
Baumgardt, Ursula, 375, 420, 421, 422, 467, 472  
Bayard, Pierre, 70, 71, 456  
Beardsley, Monroe Curtis, 144, 459  
Bellon, Guillaume, 26, 27, 466  
Beniamino, Michel, 266, 467

Bérard, Stéphanie, 277, 329, 331, 333, 334, 336, 467, 469  
Berge, Prune, 310, 311, 442  
Bernabé, Jean, 54, 169, 251, 252, 258, 270, 469, 473, 501, 512, 523  
Biasi, Pierre-Marc De, 97, 98, 104, 105, 108, 157, 387, 389, 466  
Bienville, Camille, 230, 453  
Bioy Casares, Adolfo, 14, 29, 38, 55, 86, 100, 126, 167, 279, 464, 473  
Bober, Robert, 426, 473  
Bonniol, Jean-Luc, 200, 472  
Borchardt, Georges, 196, 197, 198, 308, 442, 443  
Borges, Jorge Luis, 14, 29, 38, 55, 70, 86, 92, 99, 100, 126, 167, 271, 384, 430, 431, 438, 456, 458, 460, 464, 473  
Bourdieu, Pierre, 29, 36, 37, 92, 113, 125, 472  
Bourgault, Jean, 14, 464, 466  
Briard, Frédérique, 295, 296, 427, 440  
Brodzki, Bella, 96, 199, 448  
Bundu Malela, Buata, 135, 467  
Butler, Samuel, 71, 456

### C

Cafiero, Florian, 62, 460  
Cahné, Pierre-Alain, 58, 458  
Camps, Jean-Baptiste, 62, 460  
Camus, Albert, 38, 191, 192, 394, 473  
Candau, Olivier-Serge, 55, 448  
Carenco, Fani, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 339, 352, 357, 455, 526  
Cartelet, Pénélope, 43, 45, 84, 85, 465

Carvigan-Cassin, Laura, 1, 273, 469  
Casajus, Dominique, 422, 423, 424, 472  
Case, Frédérick-Ivor, 198, 201, 275, 467, 534  
Cerquiglioni, Bernard, 393, 468  
Césaire, Aimé, 14, 94, 221, 222, 252, 253, 257,  
286, 330, 339, 448, 468, 470, 471, 474, 511,  
512  
Césaire, Ina, 277, 329, 374, 375, 467, 470, 474  
Chali, Jean-Georges, 273, 275, 420, 467, 469,  
470  
Chamarat-Malandain, Gabrielle, 72, 456  
Chamoiseau, Patrick, 265, 270, 330, 331, 332,  
333, 334, 336, 337, 338, 419, 455, 469, 473,  
474, 492  
Chancé, Dominique, 272, 273, 302, 419, 420,  
468, 470  
Chancel, Jacques, 121, 124, 138, 139, 142,  
240, 267, 268, 269, 440  
Chartier, Roger, 47, 456  
Cheng, Janet, 311, 442  
Cheymol, Marc, 253, 468  
Chion, Michel, 345, 472  
Cisse, Alhassane Daouda, 169, 396, 398, 399,  
400, 401, 406, 445  
Cojean, Annick, 17, 18, 19, 441  
Compagnon, Antoine, 52, 53, 56, 57, 58, 63,  
64, 69, 146, 456, 460  
Condé, Maryse, 55, 93, 201, 222, 243, 254,  
255, 256, 257, 267, 279, 284, 420, 448, 450,  
470, 474, 502, 512  
Confiant, Rafaël, 54, 55, 243, 265, 270, 446,  
470, 473, 505, 512, 518  
Corinus, Véronique, 8, 253, 470  
Cortázar, Julio, 13, 14, 474  
Corzani, Jack, 30, 251, 255, 256, 272, 468,  
514, 520  
Coubard, Cyril, 172, 173, 460

Couturier, Maurice, 68, 456  
Cunard, Nancy, 287, 474  
Curtius, Anny-Dominique, 14, 468

## D

Dassin, Jules, 310, 311, 313, 315, 442  
Debray-Genette, Raymond, 104, 460  
Decout, Maxime, 1, 180, 194, 324, 361, 457,  
460  
Deleuze, Gilles, 14, 122, 123, 126, 472  
Derive, Jean, 375, 420, 421, 422, 467, 472  
Desgraupes, Pierre, 134, 441  
Devevey, Éléonore, 211, 448  
Diaz, José Luis, 35, 37, 153, 460, 466  
Diderot, Denis, 276, 380, 474  
Didier, Béatrice, 16, 266, 291, 329, 380, 381,  
460  
Didot, Pierre, 475  
Dispot, Laurent, 263, 453  
Domecq, Jean-Philippe, 14, 38, 86, 130, 457,  
460, 473  
Donin, Nicolas, 27, 28, 29, 41, 95, 98, 99, 101,  
102, 106, 170, 353, 464, 466  
Dosse, François, 126, 472  
Dubois, Jacques, 29, 41, 83, 457  
Dufrenne, Mikel, 58, 460  
Dumont, Jacques, 202, 228, 243, 249, 256, 472  
Dunlop, Carol, 13, 14, 474  
Dunne, Susan, 342, 442, 444  
Dupland, Edmond, 250, 251, 468  
Duprey, Élie, 55, 106, 107, 448, 492  
Durante, Erica, 26, 27, 466

## E

Eco, Umberto, 376, 377, 378, 383, 457  
Edelman, Bernard, 33, 35, 47, 48, 83, 92, 457  
Edwards, Carole, 198, 277, 468

## F

Faraldo, Claude, 340, 343, 344, 345, 348, 445  
Ferrari, Osvaldo, 384, 430, 431, 438, 456  
Ferrer, Daniel, 27, 28, 29, 41, 95, 98, 99, 101,  
102, 106, 108, 170, 353, 464, 466  
Ferrero, Corinne, 14, 29, 38, 55, 86, 87, 99,  
100, 103, 126, 167, 464  
Finielz, Elise, 400, 448  
Flamand, Paul, 140, 194, 195, 196, 197, 241,  
242, 245, 310, 442, 443, 444  
Fottorino, Éric, 117, 441  
Foucault, Michel, 33, 47, 49, 67, 68, 72, 73,  
99, 460  
Fraisie, Emmanuel, 458  
Friedman, Alan, 197, 311, 312, 313, 443, 454

## G

Garcin, Jérôme, 22, 24, 206, 454  
Garfein, Jack, 312, 313, 443  
Gary, Romain, 71, 81, 89, 93, 132, 462, 474  
Gaut, Berys, 144, 145, 457  
Gauvin, Lise, 269, 468  
Genette, Gérard, 104, 154, 187, 188, 191, 193,  
210, 279, 280, 307, 308, 379, 410, 457, 460  
Glissant, Édouard, 14, 18, 95, 96, 122, 123,  
124, 127, 202, 272, 273, 274, 449, 468, 470,  
474, 517, 523  
Goncourt, Jules et Edmond de, 14, 81, 83, 100,  
101, 113, 129, 134, 143, 147, 183, 186, 187,  
189, 190, 224, 242, 244, 260, 261, 353, 440,  
441, 474  
Goulet, Alain, 34, 72, 456, 463  
Gracq, Julien, 289, 290, 457  
Green, Mary Jean, 138, 143, 448  
Guattari, Félix, 14, 122, 123, 126, 472  
Guideroni, Agnès, 297, 298, 461

Guye, Simone, 261, 454

Gyssels, Kathleen, 15, 18, 30, 31, 55, 78, 93,  
96, 122, 123, 132, 140, 141, 169, 174, 183,  
197, 198, 199, 208, 210, 217, 238, 254, 262,  
293, 294, 307, 308, 326, 327, 346, 392, 399,  
402, 407, 414, 418, 425, 426, 446, 447, 448,  
492

## H

Hamot, Odile, 22, 30, 218, 219, 279, 280, 410,  
418, 447, 449  
Harpin, Tina, 284, 470  
Held, Jean-Francis, 207, 454  
Herschberg-Pierrot, Anne, 56, 64, 65, 105, 457  
Hick, Darren Hudson, 144, 145, 146, 461  
Hippon, Michel, 251, 253, 509, 525  
Hovasse, Jean-Marc, 153, 466

## J

Jackson, Macdonald Pairman, 63, 465  
Jakobson, Roman, 44, 182, 375, 457  
Jauß, Hans Robert, 182, 457  
Jones, Bridget, 331, 470  
Jourde, Pierre, 191, 457

## K

Kaufmann, Francine, 8, 20, 21, 30, 31, 134,  
135, 137, 148, 174, 177, 178, 179, 180, 184,  
202, 204, 208, 209, 216, 233, 296, 304, 308,  
310, 316, 322, 326, 328, 335, 354, 406, 421,  
430, 432, 433, 434, 435, 436, 440, 445, 446,  
450, 481  
Kerchache, Jacques, 296, 298, 440  
Knopf, Alfred A., 198, 443  
Kolitcheff, Isabelle, 105, 456  
Kristeva, Julia, 105, 456  
Kuhn, Roze-Fleur, 55, 446

## L

Labbé, Cyril et Dominique, 56, 60, 61, 62, 461  
Labéjof, Yvan, 330, 331, 332, 333, 334, 335,  
336, 337, 338, 339, 419, 443, 455, 470  
Laclause, Camille-Pech De, 123, 124, 470  
Lacour, Auguste, 211, 212, 213, 214, 215, 218,  
219, 220, 336, 402, 432, 472  
Laget, Laurie-Anne, 464  
Laib, Ahcene, 358, 461  
Langlais, Pierre-Carl, 79, 461  
Lanson, Gustave, 75, 457  
Lanzmann, Claude, 179, 473  
Laplaine, Jean, 270, 271, 450  
Lara, Oruno, 209, 210, 211, 212, 213, 214,  
215, 218, 472, 511  
Latournerie, Anne, 40, 49, 50, 461  
Leclerc, Gérard, 70, 457  
Lemerdy, Gérard, 204, 229, 454  
Lepage, Caroline, 464  
Lepape, Paul, 263, 454  
Leriche, Françoise, 153, 159, 466  
Lesort, Paul-André, 133, 195, 196, 237, 238,  
428, 443, 444, 480  
Levisalles, Nathalie, 251, 454  
Ligot, Marie-Thérèse, 183, 461  
Livingston, Paisley, 144, 145, 146, 149, 457,  
461, 465  
Loehr, Joël, 34, 458  
Luce, Xavier, 93, 201, 243, 284, 450  
Lucien, Clémentine-Renée, 464  
Luneau, Marie-Pier, 81, 462

## M

Maillard, Claude, 182, 457  
Maingueneau, Dominique, 75, 76, 458  
Mandel, Arnold, 181, 226, 454

Manning, Margaret, 341, 454  
Marcovich, Malka, 181, 183, 186, 187, 188,  
189, 190, 282, 286, 310, 446, 492  
Martel, Kareen, 393, 462  
Matthews, Robert A. J., 63, 462  
Maximin, Daniel, 339, 502, 504  
Meizoz, Jérôme, 42, 73, 74, 75, 76, 77, 96,  
110, 171, 190, 458, 462  
Merriam, Thomas V. N., 63, 462  
Métayer-Duval, Françoise, 243, 446  
Missana, Sergio, 70, 458  
Mock, Keren, 15, 17, 310, 326, 433, 447, 451  
Molinié, Georges, 58, 59, 62, 458, 462  
Monpierre, Roland, 15, 357, 440  
Montalbetti, Christine, 359, 379, 381, 462  
Mouralis, Bernard, 81, 83, 446, 458  
Murol, Constance, 260, 454

## N

Najman, Charles, 340, 341, 345, 346, 347, 348,  
349, 350, 351, 352, 357, 445  
Noël-Ferdinand, Malik, 253, 471  
Nora, Pierre, 185, 186, 473, 492  
Nuñez, Laurent, 37, 458  
Nzepa Petnkeu, Zacharie, 351, 471

## O

Ollé-Laprune, Philippe, 468  
Orban, Jean-Pierre, 13, 15, 24, 28, 30, 41, 50,  
108, 117, 126, 141, 154, 310, 314, 326, 433,  
441, 447, 451, 462  
Oudin-Bastide, Caroline, 244, 257, 258, 452

## P

Pagès, Alain, 101, 153, 154, 156, 158, 159,  
466, 467  
Palfrey, Simon, 63, 458

Palmiste, Clara, 276, 473  
Parinaud, André, 181, 182, 184, 185, 186, 187,  
190, 191, 454  
Parry, Milman, 422, 423, 424, 458  
Pastreau, Jean, 188, 454  
Peeters, Benoît, 14, 26, 29, 41, 71, 83, 84, 86,  
88, 89, 91, 100, 109, 110, 111, 113, 114,  
115, 116, 118, 126, 127, 129, 464, 465  
Pépin, Ernest, 12, 13, 18, 116, 117, 258, 452,  
474  
Picault, Chantal, 353, 533  
Pien, Nicolas, 274, 471  
Pincemin, Bénédicte, 59, 60, 462  
Placolý, Vincent, 257, 271, 273, 274, 275, 276,  
277, 467, 469, 471, 474  
Platon, 289, 474  
Plougastel, Yann, 12, 13, 79, 115, 116, 119,  
133, 141, 142, 143, 147, 152, 188, 196, 201,  
202, 207, 253, 438, 439, 454  
Poirier, Jacques, 34, 458  
Pons, René, 384, 430, 431, 456  
Proust, Marcel, 35, 37, 38, 52, 57, 58, 98, 426,  
475, 497  
Prudent, Lambert-Félix, 54, 253, 471  
Puccini-Delbey, Géraldine, 380, 462

## Q

Quaglia, Elena, 180, 463  
Quenehen, Martin, 441

## R

Réach-Ngô, Anne, 28, 465  
Richards, Ivor Armstrong, 79, 458  
Riffard, Claire, 447  
Rinaldi, Angelo, 242, 243, 244, 455  
Rizkallah, Elias, 59, 463  
Rizkallah, Élias, 59, 463

Roger, Julien, 117, 232, 235, 258, 305, 392,  
456, 464, 469  
Rosello, Mireille, 96, 468  
Rosset, Françoise, 14, 473  
Rossum-Guyon, Françoise Van, 158, 463  
Roumain, Jacques, 250, 252, 377, 475, 501,  
520  
Rousseau, Jean-Jacques, 75, 365, 366, 475  
Rovera, Catherine, 24, 220, 221, 406, 452  
Rupaire, Sonny, 205, 254, 475, 501, 513, 519  
Ruprecht, Alvina-Roberta, 277, 468

## S

Saïd, Gabrielle, 22, 455  
Sainton, Jean-Pierre, 251, 253, 499  
Salomon, Michel, 119, 225, 226, 434, 442, 455  
Samoyault, Tiphaine, 387, 458  
Santiago Torres, Frances Jaqueline, 418, 446  
Sapiro, Gisèle, 171, 172, 458  
Schaeffer, Jean-Marie, 179, 180, 458, 463  
Scheel, Charles, 262, 447, 452, 492  
Schmidt, Jean-Marie, 330, 331, 336, 337, 338  
Sédar Senghor, Léopold, 205  
Seguin, Jean-Pierre, 61, 62, 463  
Seguin-Cadiche, Daniel, 275, 277, 471  
Séma, Sylvie, 14, 123, 474  
Semsary, Jessica, 49, 473  
Senghor, Léopold Sédar, 205, 256, 444, 488  
Serceau, Michel, 313, 314, 459  
Serry, Hervé, 189, 459  
Simon, Claude, 181, 182, 393, 429, 458, 463  
Smith, Alison, 345, 472  
Spielberg, Steven, 311, 321, 444  
St Aubin De Terán, Lisa, 444  
Stampfli, Anaïs, 15, 30, 55, 294, 295, 301,  
391, 399, 447, 452, 469  
Starobinski, Jean, 69, 182, 457, 475



Stern, Tiffany, 63, 458  
Stillinger, Jack, 25, 26, 98, 465  
Svenbro, Jesper, 34, 463  
Sylvanise, Vanessa, 299, 471

### T

Tardon, Raphaël, 221, 222, 448, 475  
Thirouin, Laurent, 436, 463  
Tollefsen, Déborah, 130, 131, 145, 146, 465  
Toumson, Éliane et Roger, 232, 235  
Toumson, Roger, 30, 117, 232, 235, 256, 258,  
275, 305, 392, 442, 469  
Toureh, Fanta, 30, 31, 138, 447  
Trapenard, Augustin, 441  
Triolet, Elsa, 14, 475  
Trogdon, Kelly, 144, 149, 465

### U

Ullman, Liv, 313, 444  
Updike, John, 268, 441

### V

Valéry, Paul, 42, 69, 98, 169, 475

Vaudrey-Luigi, Sandrine, 63, 463  
Venet, Gisèle, 411, 464  
Vernant, Jean-Pierre, 35, 472  
Viala, Alain, 46, 82, 459  
Vignes, Jacques, 268, 455  
Villanueva, Graciela, 464  
Villeminoz, Jérôme, 15, 17, 30, 430, 453  
Voltaire, 365, 366, 371, 475

### W

Walcott, Derek, 253, 299, 471, 475, 518  
Warburg, 195, 443  
Wekstein, Nils, 49, 473  
Wells, Catherine, 105, 234, 238, 428, 453  
Wendling, Rose-Marie, 204, 455  
Wolf, Nelly, 194, 460

### Y

Yergeau, Robert, 266, 459

### Z

Zink, Michel, 45, 459  
Zumthor, Paul, 45, 46, 459

# Table des matières

---

<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>12</b>
<b>PARTIE 1. COLLABORATION LITTÉRAIRE, DÉFINITION ET ENJEUX</b> .....	<b>33</b>
COÉCRITURE, COSIGNATURE, COAUCTORIALITÉ : LES FACETTES THÉORIQUES DE LA COLLABORATION LITTÉRAIRE.....	33
<i>Chapitre 1. L’auctorialité : définitions et pratiques</i> .....	<i>43</i>
1.1. Rôles et définitions de l’auteur.....	43
L’auteur est un créateur.....	44
L’auteur est un garant .....	46
L’auteur précède la création.....	51
1.2. L’auteur et son style .....	54
Le style comme agent discriminant.....	56
La distance intertextuelle au service de l’auctorialité.....	60
Approche génétique du style d’auteur.....	64
1.3. La fonction auteur .....	68
Le besoin de la signature.....	69
Portée herméneutique de la signature.....	72
Posture auctoriale : l’auteur et ses masques .....	74
<i>Chapitre 2. La coauctorialité : définitions et pratiques</i> .....	<i>80</i>
2.1. Esquisse théorique de la collaboration littéraire .....	83
De la coécriture à la coauctorialité, en passant par la cosignature.....	84
L’impasse de la typologie .....	86
Pour une nouvelle approche de la collaboration.....	90
2.2. Analyser la collaboration littéraire : clés méthodologiques.....	95
Retracer le processus pour évacuer l’auteur.....	95
Envisager la collaboration littéraire par le prisme de la critique génétique.....	97
Critique génétique et collaboration littéraire : questions et méthodes.....	101
2.3. Poétique de la collaboration littéraire .....	106
Le récit de Peeters : le mythe des « poètes maudits » .....	106
Le récit des Schwarz-Bart : personnages d’un conte moderne .....	112
La pensée du rhizome : construction et esthétique de la coécriture.....	119
<i>Chapitre 3. Les enjeux de la cosignature</i> .....	<i>126</i>
3.1. Les raisons de la cosignature .....	128
Le refus de la signature .....	130
Le besoin de se distinguer l’un de l’autre.....	133
La signature malgré la mort : le récit d’une continuité.....	137
3.2. La cosignature d’une œuvre posthume : problématiques et enjeux .....	140

La signature posthume .....	140
La cosignature posthume : vers une redéfinition de l'auctorialité .....	143
La cosignature posthume : vers une redéfinition de la coauctorialité .....	145
3.3. <i>Adieu Bogota</i> : naissance d'un écrit bifrons .....	147
Une première genèse inachevée .....	149
L'auteur bifrons d' <i>Adieu Bogota</i> .....	156
Fin et recommencement : l'œuvre inachevée .....	160
<b>PARTIE 2.    SIMONE ET ANDRÉ SCHWARZ-BART : L'AVENTURE ÉDITORIALE DE DEUX AUTEURS    167</b>	
ANDRÉ SCHWARZ-BART, SIMONE SCHWARZ-BART, SIMONE ET ANDRÉ SCHWARZ-BART : NAISSANCE D'UNE DÉMARCHE CRÉATIVE AXÉE SUR LA TRANSMISSION .....	167
<i>Chapitre 4.    La naissance de l'auteur André Schwarz-Bart .....</i>	<i>171</i>
4.1.    Le succès du <i>Dernier des Justes</i> : un roman attendu .....	172
Fiction et Shoah .....	174
L'affaire Schwarz-Bart : tordre l'histoire et incriminer les écrivains .....	179
L'importance du paratexte : naissance d'un auteur .....	183
4.2. <i>La mulâtresse Solitude</i> : le roman derrière l'auteur .....	188
L'auteur sous le roman : une disparition éditoriale programmée .....	189
Le roman sous l'auteur : l'impossible disparition .....	192
Questionner la posture schwarz-bartienne des années 2000 .....	196
4.3.    Paratexte et sources intertextuelles : la démarche créatrice d'André Schwarz-Bart .....	203
Mentionner les sources : le péri-texte schwarz-bartien .....	204
De l'Histoire à la légende : mêler les codes paratextuels de l'ouvrage historique et du roman .....	210
<i>Chapitre 5.    La naissance de l'autrice Simone Schwarz-Bart .....</i>	<i>217</i>
5.1.    Un surprenant « plat de porc aux bananes vertes » .....	219
Le juif phagocyté par l'antillaise .....	219
L'antillaise oubliée derrière le juif .....	226
Simone Schwarz-Bart : écrire, mais comment ? .....	231
5.2. <i>Pluie et vent sur Télumée Miracle</i> : histoire éditoriale d'un roman .....	235
<i>Pluie et vent sur Télumée Miracle</i> et le prix Goncourt .....	235
La réception de <i>Pluie et vent sur Télumée Miracle</i> en Guadeloupe .....	239
La douloureuse réception universitaire antillaise .....	242
5.3. <i>Ti Jean L'horizon</i> : tisser le fil rouge de l'écriture de Simone Schwarz-Bart .....	252
L'avènement de l'autrice : <i>Ti Jean L'horizon</i> .....	253
Devenir une autrice « guadeloupéenne » au début des années 1980 .....	258
Une difficile conquête de légitimité aux Antilles .....	263
<i>Chapitre 6.    Hommage à la femme noire : la coauctorialité en mode mineur .....</i>	<i>274</i>
6.1.    Aventure auctoriale de l'œuvre et ambiguïté générique d' <i>Hommage à la femme noire</i> .....	276
6.2.    Convoquer la collaboration littéraire dans <i>Hommage</i> : traces des romans .....	281
6.3. <i>Hommage à la femme noire</i> : du « roman encyclopédique », à l'encyclopédie romanesque ; de l'hagiographie à la nouvelle .....	285
<b>PARTIE 3.    LA LITTÉRATURE : LIEN INDIVISIBLE ENTRE LES MONDES .....</b>	<b>296</b>

L'ŒUVRE SCHWARZ-BARTIENNE, DU LECTEUR A L'ÉCRIVAIN, DE L'AUTEUR AU LECTEUR .....	296
<b>Chapitre 7. Adaptations et collaborations littéraires : lire pour tisser l'œuvre .....</b>	<b>300</b>
7.1. <i>Le dernier des Justes</i> : des projets d'adaptation cinématographique à <i>L'étoile du matin</i> .....	302
Propositions d'adaptation au cinéma : tentatives, abandons et échecs .....	303
De la relecture au scénario, le projet cinématographique de l'écrivain André Schwarz-Bart .....	307
Relectures, scénarios, notes et ébauches : esquisse d'une histoire génétique de <i>L'étoile du matin</i> .....	314
7.2. Les corps de Solitude : exploration des adaptations théâtrales et cinématographiques du roman schwarz-bartien	321
Réveiller les consciences.....	322
Du texte au théâtre : ajouts et adaptations .....	327
7.3. Adaptations cinématographiques de Solitude et Télumée : la collaboration en marge du scénario.....	331
Histoire des adaptations cinématographiques du roman.....	332
« La mulâtresse Solitude » de Najman : une collaboration posthume ? .....	337
<i>Pluie et vent sur Télumée Miracle</i> : relecture collaborative et adaptation avortée .....	345
<b>Chapitre 8. Épilogues : tendre la plume aux lecteurs .....</b>	<b>351</b>
8.1. Livres et lectures dans l'œuvre schwarz-bartienne.....	352
Figures de lecteurs : Eloïse, Méranée, Télumée, Ti-Jean... ..	353
Mariotte, lectrice et écrivaine : la transmission en question.....	358
8.2. Recevoir la parole : Ti Jean, personnage muet, mais qui génère le dialogue.....	362
L'éloquent silence de Ti-Jean .....	363
Contes et métamorphoses : générer et infléchir le cours de l'histoire .....	366
8.3. L' « œuvre ouverte » : une place laissée au lecteur .....	367
« La fin et le commencement » : ouvrir la porte au lecteur .....	369
Lecteur et narrataire : recevoir pour transmettre .....	370
<b>Chapitre 9. Prose schwarz-bartienne et oralité structurelle.....</b>	<b>375</b>
9.1. Le jeu des variations dans l'œuvre schwarz-bartienne.....	376
Œuvre et filiation : <i>Hommage à la femme noire</i> , clef de voûte de l'œuvre schwarz-bartienne .....	376
Intertexte et variations : le texte comme jeu de piste.....	378
Absorber l'autre : une collaboration qui dépasse l'auteur, à destination du lecteur .....	384
9.2. Échos et répétitions dans l'œuvre schwarz-bartienne.....	387
Similitudes d'œuvres en œuvres : occurrences.....	387
Ouverture de l'analyse aux romans cosignés : intertextualité ou intratextualité ?.....	392
Poétique du reflet .....	397
9.3. La littérature : un collier de perles sans fil ?.....	406
Au fil du texte : l'image du collier de perles .....	407
L'oralité dans le texte : le leurre du prisme thématique .....	409
S'inscrire dans une tradition orale et pourtant créer de l'écrit.....	413
<b>CONCLUSION</b>	<b>421</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>430</b>
A. BIBLIOGRAPHIE DE SIMONE ET ANDRE SCHWARZ-BART .....	430
a. <i>Œuvres littéraires</i> .....	430
b. <i>Œuvres de Simone Schwarz-Bart cosignées avec d'autres auteurs</i> .....	430

c.	<i>Entretiens télévisés, radiophoniques et journalistiques, préfaces</i> .....	431
d.	<i>Archives de Simone et André Schwarz-Bart</i> .....	433
□	Correspondances .....	433
□	Projets d'écriture et scénarios inédits .....	435
e.	<i>Études consacrées à l'œuvre de Simone et André Schwarz-Bart</i> .....	436
□	Thèses et mémoires .....	436
□	Monographies.....	436
□	Ouvrages collectifs, séminaires et journées d'étude .....	437
□	Articles et chapitres d'ouvrages .....	437
□	Réception des œuvres de Simone et André Schwarz-Bart : mentions dans la presse .....	442
□	Adaptations de <i>La mulâtresse Solitude</i> au théâtre .....	444
B.	HISTOIRE, THEORIE ET CRITIQUE LITTERAIRES GENERALES .....	445
a.	<i>Ouvrages, ouvrages collectifs et numéros de revue</i> .....	445
b.	<i>Articles et chapitres d'ouvrages</i> .....	448
C.	HISTOIRE, THEORIE ET CRITIQUE LITTERAIRES SUR LA COLLABORATION LITTERAIRE .....	452
a.	<i>Thèse</i> .....	452
b.	<i>Ouvrages, ouvrages collectifs et numéros de revue</i> .....	452
c.	<i>Articles et chapitres d'ouvrages</i> .....	452
D.	HISTOIRE, THEORIE ET CRITIQUE LITTERAIRES SUR LA CRITIQUE GENETIQUE.....	453
a.	<i>Ouvrages, ouvrages collectifs et numéros de revue</i> .....	453
b.	<i>Articles et chapitres d'ouvrages</i> .....	454
E.	HISTOIRE, THEORIE ET CRITIQUE LITTERAIRES SUR LA LITTERATURE FRANCOPHONE.....	454
a.	<i>Ouvrages, ouvrages collectifs et numéros de revue</i> .....	454
b.	<i>Articles et chapitres d'ouvrages</i> .....	456
F.	SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES .....	458
a.	<i>Ouvrages, ouvrages collectifs et numéros de revue</i> .....	458
b.	<i>Articles et chapitres d'ouvrages</i> .....	459
G.	CORPUS LITTERAIRE SECONDAIRE.....	460
	<b>ANNEXES – ENTRETIENS ET DISCUSSIONS .....</b>	<b>462</b>
	ENTRETIENS AVEC SIMONE SCHWARZ-BART.....	462
	<i>Simone Schwarz-Bart, entretien avec Fanny Margras, 12.12.18, à Goyave</i> .....	462
	<i>Simone Schwarz-Bart, entretien avec Fanny Margras, 08.01.20, à Goyave</i> .....	473
	<i>Simone Schwarz-Bart, entretien avec Fanny Margras, 7.09.2021, à Goyave</i> .....	476
	DISCUSSIONS A PROPOS D'ADIEU BOGOTA .....	478
	<i>Élie Duprey, entretien avec Fanny Margras, 13.10.2018, à Goyave</i> .....	478
	DISCUSSIONS A PROPOS DE LA RÉCEPTION DE <i>PLUIE ET VENT SUR TÉLUMÉE MIRACLE</i> EN GUADELOUPE... 485	
	<i>Pr. Jean-Pierre Sainton, Professeur des Universités à l'Université des Antilles, entretien téléphonique avec Fanny Margras, 13.06.19</i> .....	485
	<i>Daniel Maximin, écrivain, proche de Simone et André Schwarz-Bart, entretien téléphonique avec Fanny Margras, 24.01.20</i> 488	
	<i>Michel Hippon, écrivain, entretien avec Fanny Margras, 14.02.20, à Petit-Bourg</i> .....	495
	<i>Renée Reynaud, entretien avec Fanny Margras, 07.02.20, à Pointe-à-Pitre</i> .....	507

DISCUSSIONS A PROPOS DE DEUX DES ADAPTATIONS THÉÂTRALES ET CINÉMATOGRAPHIQUES DES ŒUVRES DES SCHWARZ-BART .....	512
<i>Fani Carencó, autour de la pièce Solitude, entretien téléphonique avec Fanny Margras, 04.11.19 .....</i>	<i>512</i>
<i>Chantal Picault, entretien téléphonique avec Fanny Margras, 30.07.20.....</i>	<i>519</i>
<b>TABLE DES FIGURES.....</b>	<b>522</b>
<b>INDEX DES NOMS DE PERSONNES.....</b>	<b>523</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>	<b>529</b>