Mouvances Francophones

Varia

Dir. Servanne Woodward

Volume 6, Issue-numéro 1 2021

Le Sublime et le Pire dans le
dialogisme romanesque et la vocation
théâtrale des romans schwarz-bartiens

Agnès Felten
Agnes.felten@gmail.com

DOI: 10.5206/mf.v6i1.10922

Le Sublime et le Pire dans le dialogisme romanesque et la vocation théâtrale des romans schwarz-bartiens

Dans les romans schwarz-bartiens, le dialogisme s'effectue entre auteurs, œuvres et personnages. Un effet-miroir liant le narrateur et l'auteur, pénètre l'écriture. L'œuvre ouvre un dialogue infini orienté vers le Sublime. Toutefois, il est devenu impossible de taire le Mal, surtout dans un univers scriptural qui traite de deux événements, à jamais associés à l'horreur la plus absolue, l'esclavage et la Shoah.

INTRODUCTION

André et Simone Schwarz-Bart ont conçu des œuvres qui reposent sur de nombreux liens et de nombreux parallélismes. Cette écriture miroir, si particulière, reflète d'abord l'amour dans leur couple et est caractéristique de la croisée de deux univers qui semblaient peut-être inconciliables de prime abord. Ce jeu littéraire qualifié d'écriture à quatre mains révèle bien plus encore qu'une collaboration littéraire. Leurs livres constituent des dialogues permanents entre eux mais aussi avec le lecteur et proposent des pistes infinies sur des univers très riches et dramatiquement intenses. Nous allons nous demander quelle est la place du Sublime et du Pire au centre de cette œuvre vouée à la parole. Est-ce que ce sont les deux buts de cette œuvre ou une simple caractéristique fondatrice qui apparaît de manière inconsciente et qui est le signe de beaucoup de romans ? La vocation dramatique est de préserver l'intérêt du lecteur en le tenant en haleine comme dans une lecture de contes. La fonction conative du langage ici est essentielle car les adresses aux lecteurs sont légion. L'œuvre noue un dialogue régulier et célèbre la parole, même si parfois elle se fait violente à travers les accusations portées. La parole de l'opprimé est centrale dans les romans schwarz-bartiens. Notre but est ici de montrer que le dialogue romanesque dans l'œuvre des Schwarz-Bart est l'étape originelle du dialogue théâtral et que le théâtre, même si ces deux auteurs ont publié une majorité de romans, est une vocation qui consiste à rendre la fiction vraisemblable. Notre analyse du dialogue en général se fonde sur les travaux de Catherine Kerbrat-Orecchioni, qui défend une approche pragmatique du dialogue théâtral : il est évident que le dialogue théâtral possède « par rapport à la conversation ordinaire, certaines propriétés spécifiques, qui tiennent à la spécificité du dispositif énonciatif dans lequel il s'inscrit » (Kerbrat-Orecchioni, 2009, 55). D'ailleurs, toujours selon elle, l'analyse conversationnelle considère la conversation « comme un rituel social qui implique qu'elle soit considérée comme un cas particulier de comportement social, dont la seule réciprocité est de se manifester verbalement, et elle se déroule selon certaines règles » (Kerbrat-Orecchioni, 2009, 56). C'est pourquoi il faut souligner l'importance du dialogisme, théorisé par Bakhtine (1978), dans les œuvres analysées ici. Ce qui va nous conduire à étudier les genres de dialogues qui se situent à plusieurs niveaux : entre personnages, entre œuvres et avec les lecteurs. Il faut aussi se questionner sur les thèmes qui sont impliqués dans les dialogues. Il existe plusieurs étapes entre le dialogue romanesque et le dialogue théâtral. Toutefois l'opposition entre les deux n'est pas vraiment pertinente si on considère la notion de porosité des genres qui montre que cette œuvre a, plus ou moins, une seule caractéristique qui domine. Ces romans reposent sur le principe d'une écriture-rhapsode, selon l'expression utilisée par Jean-Pierre Sarrazac (2001, 11) et jouent sur plusieurs tableaux pour simplement donner de la voix au lyrisme. Comment écrire sur des sujets qui relèvent du Pire ? De la parole, du dialogue à la mise en actes, interviennent de nombreux paliers passant par une dramatisation, définie par G. Saïd (2007), dans son analyse de *Ti Jean l'horizon*. Elle note que le récit « multiplie les signes relevant normalement du discours » d'où la vocation théâtrale de ces textes romanesques. Il s'agit dès lors de rendre les écrits vivants et visuels, mais aussi d'aider l'imagination en accordant une grande place aux images ; c'est pourquoi le rôle des rêves, des songes et des cauchemars est capital. Ces derniers rêves sont les moins nombreux, mais pas les moins importants.

1. un art sublime de la parole dialoguée

1.1. typologie de la parole

Notre point de départ est concentré sur le champ lexical de la parole. Nos œuvres présentent un dialogue sur les paroles, et font donc intervenir la fonction métalinguistique du langage, comme mis en abyme. Les écrivains se placent dans la posture de linguistes commentant leurs œuvres. À la base de la parole se trouve le nom. Le choix de ce dernier, ou du surnom, est capital et conditionne toute la vie du personnage. Ainsi chaque être humain est défini par la parole et par le nom qui lui est attribué. La mulâtresse devient Solitude dans sa résistance face aux esclavagistes et en même temps révèle son statut d'être solitaire aux yeux du monde, comme les grands mystiques qui vivent à l'écart du monde pour mieux le comprendre, sorte de statut sublime qui la démarque des autres et se retrouve transmis de mère en fille. Les noms des héros évoluent et souvent ils perdent, au fil de la narration, leur nom de naissance pour coller à leur destinée, à leur trajectoire. Il est possible même d'ajouter des suffixes pour expliquer une caractéristique récemment découverte chez le personnage. Dans *Le Dernier des justes*, le petit surnom du personnage principal est « mon agneau de douleur » (153) et « enfancelet » (148), car il est dans leurs traditions de rendre plus affectifs leurs rapports.

1.2. le genre de dialogues romanesques récurrents

En ce qui concerne les dialogues, pour être exhaustif, il faut aussi se concentrer sur leur présentation. Les romans schwarz-bartiens présentent une caractéristique qui leur est propre. On peut remarquer, par exemple, la façon d'insérer le nom dans le dialogue, notamment au début, comme une apostrophe ou comme dans la réplique au théâtre, pour savoir qui parle. Cette didascalie permet de préciser quelles paroles sont en rapport avec quel personnage afin de trancher avec le long monologue intérieur, spécifique, lui aussi, de nos romans. Les paroles sont des chants, des insultes, des cris, des silences, des chuchotements, voire des murmures... On trouve aussi beaucoup d'expressions qui décrivent l'acte de la parole, comme « la glotte », « le palais », notamment dans *La Mulâtresse Solitude* (72). De plus, les verbes de paroles sont omniprésents et proposent un éventail lexical très large : « se plaindre, clouer le bec, murmurer ». On trouve également des insultes, ce qui dénote le Pire et « ces propos navrants semblent étendre l'injure à tous ceux dont les ancêtres étaient des esclaves mais aussi des Africains que les habitants de Fond-Zombi ne connaissent pourtant pas. Leur attitude semble donc être calquée sur celle de leurs anciens maîtres qui ont su leur faire adopter un point de vue destructeur » (72). De surcroît, le choix très diversifié des verbes de paroles est accompagné d'un lexique très riche, notamment en ce qui concerne les adverbes qui les accompagnent, comme dans *L'Ancêtre en Solitude* avec « lugubrement » (47) et « paisiblement » (51) ou « doucement » (59), ou encore dans *La Mulâtresse Solitude* avec « tranquillement » (61), et « simplement » (63).

Souvent, les paroles sont atténuées pour baisser le degré de violence. Simone Schwarz-Bart, grâce à la figure de la litote, joue sur l'implicite ; par exemple dans *Ton Beau Capitaine*, Marie-Ange explique de manière voilée ce qui s'est passé pendant l'absence de Wilnor : « l'enfant n'est pas parti avec mon sang » (72); ce qui signifie qu'elle a eu un enfant de l'autre homme qui a eu des relations sexuelles avec elle, alors qu'elle pensait à Wilnor. À chaque fois qu'elle rappelle l'acte sexuel elle précise, toujours sous la forme de litote, qu'elle a pensé à Wilnor (lui comprend très bien les sous-entendus, même si elle ne dit rien de manière explicite). Les paroles des personnages sont les échos des auteurs et le choix de la langue est révélateur également. Il s'agit indifféremment du yiddish ou du créole qui dénote la voix des minorités, des opprimés. F. Kaufmann analyse l'utilisation de cette langue dans l'œuvre d'André Schwarz-Bart : « le yiddish que parlaient ses parents d'origine polonaise et les Juifs miséreux de son quartier, le Pontiffroy, sur les bords de la Moselle. Son quartier a été rasé et le complexe moderne qui le remplace ne conserve aujourd'hui que le souvenir du nom des rues de son enfance » (2006, 64). Cette langue et son imaginaire sont à mettre en relation avec les connotations du nom, tristement célèbre, de Pitchipoï. De plus, selon, Jean-Pierre Jardel, le français et le créole sont « deux idiomes en situation conflictuelle » (1982, 60). C'est

pourquoi certains noms sont symboliques comme celui de Nestor Legrandin qui rend hommage à Proust, dont le style est diamétralement opposé à celui des Schwarz-Bart.

1.3. le refus de la parole : le silence

Si l'on évoque la parole, il faut analyser le but et les fonctions du silence, son total opposé. Dans son livre sur le silence, David Le Breton, (2015, 88) explique que le silence est la marque du contrôle de soi ; l'emploi judicieux du silence est un système de mainmise sur l'affectivité des autres. Le silence doit être vu comme une marque de refus. Il suspend souvent la communication ordinaire et il devient un acte de non-parole. Le mutisme, explique D. Le Breton, est comme une réponse à une question, il peut, même, devenir une arme en étant « une forme organisée de résistance » (2015, 89). Dans *Ton Beau Capitaine*, la pièce de Simone Schwarz-Bart, le silence est dénoncé comme une absence de soutien de la part des colonialistes. Certaines paroles s'usent, ou ne sortent pas, car elles sont lourdes, agressives et sont remplacées par des silences éloquents : communication non verbale à laquelle on peut ajouter des gestes, des intonations, des expressions particulières comme au théâtre ; ce qui accentue la théâtralité et, dans la pièce qui nous intéresse, une grande importance est accordée au silence et à la danse qui remplace les paroles. Cette pièce, fondée sur une anecdote réelle, dénonce le silence de la société, complice d'avoir laissé faire les pires crimes. Elle dénonce l'esclavagisme ancien et moderne, Wilnor, loin de son ange, peine à exprimer ce qu'il ressent, et il se sent étranger, impur, en rapport avec le Pire. Le silence est souvent une solution extrême, une façon de nier le dialogue et de passer à un autre état ; néanmoins il est aussi, comme les gestes, une façon de s'exprimer. Il est un temps d'écoute et fait donc partie du dialogue.

Peut-on parler de dialogisme ou de mise en voix ? Quelle musicalité de la parole ou quel lyrisme personnel est mis en exergue dans ces romans ? Cette mise en voix passe par une mise en scène très forte que l'on peut résumer avec le terme dramatisation. Ces romans, entre fascination et rejet, de l'amour à l'horreur, présentent différents sujets représentés par des scènes essentielles vues comme autant d'éléments marquants. La dramatisation peut être comparée à une vision cinématographique. L'apparition de certaines formes de narration, dans les romans schwarz-bartiens, qui s'apparentent au cinéma, peut trouver une explication esthétique, en raison de l'importance des dialogues, surtout dans leur justesse et non dans leur abondance, car beaucoup de paroles sont reformulées et intégrées dans le récit afin de gommer le côté ordinaire de la parole et lui conférer un pouvoir magique, donc sublime. Ce besoin de visuel accompagne la façon de voir la vie en cinémascope, avec grandeur et beauté visuelle. Le dialogue va de pair avec le décor, au sens théâtral, et les mots, comme les descriptions deviennent des didascalies qui justifient la théâtralité du texte, avec notamment dans *Pluie et vent sur Têlummée miracle* : « le ciel était déjà si bas », (65). On retrouve donc certains procédés cinématographiques utilisés dans l'écriture, par exemple, le zoom, qui est remarquable sur un personnage pour le mettre en avant et sous le feu des projecteurs, par exemple lorsque nous décrivons l'histoire de Solite.

La parole est aussi exposée de manière indirecte. Le discours indirect libre est un moyen de transmettre au lecteur, de manière biaisée, ce qui est dit, tout en gardant le contrôle du récit ; l'absence de démarcation entre le discours et la narration assure une grande fluidité au récit. Ce genre de discours rapporté est à mettre en relation avec le discours narrativisé qui permet le pouvoir auctorial car les personnages n'ont plus la parole et ils sont comme des marionnettes, manipulées par leurs auteurs, qui se prennent pour des démiurges tout puissants. K. Gyssels (1997, 184) utilise le métissage et la figure de la toile d'araignée pour montrer qu'un fil seulement retient les hommes à la vie, et souvent il s'agit de leurs paroles. Il existe aussi dans les dialogues schwarz-bartiens une transmission immédiate, une absence de barrières, de frontières, qui engendre un certain regard sur le monde. Ce principe se traduit par une juxtaposition omniprésente dans les textes. Ce procédé est révélateur de la vision du monde des écrivains : il donne une impression de connexion sublime entre les âmes, les individus et les paysages. Par exemple, les auteurs évoquent des paysages rassurants, consolateurs et sublimes comme dans le Romantisme ; de nombreuses scènes se déroulent le soir, sous l'éclairage de la lune, des étoiles. Il s'agit d'un véritable acte de communication avec la nature, et un temps de bonheur immédiat pendant lequel le personnage fait

souvent un point sur sa vie, ses inspirations. La juxtaposition s'effectue aussi dans la famille, en particulier, dans les relations maintenues avec les ancêtres. Les dialogues avec les morts, ou les anciens sont capitaux. Ils font partie de la transmission de l'Histoire, de l'origine ; il faut se souvenir et ne pas oublier le Père pour éviter qu'il ne se reproduise. Le rôle de l'ancêtre et de la famille est important car nos romans sont conçus comme des cycles avec des retours de personnages comme dans *La Comédie humaine* ou dans *Les Rougon-Macquart*, où la volonté de décrire une famille sur plusieurs générations domine. Et selon K. Gyssels : « les différents romans que nous avons sous les yeux rompent avec l'unité d'une dynastie familiale, car les Schwarz-Bart semblent avoir, dès le départ, pensé à une branche juive et à une branche antillaise, qui par intermittence arrivent à se croiser et à se mélanger au gré des aléas de l'Histoire » (2016, 4).

Se souvenir est la base de la narration et des écrits, pas seulement en raison d'une volonté autobiographique mais compte tenu de la magie des mots qui élève un simple récit familial à une saga passionnante, écrite de manière sublime. Cette importance du souvenir nécessite une écriture qui le mette en valeur et surtout il est essentiel pour des écrivains, ayant été confrontés à de réels traumatismes, de se donner la possibilité de mettre des mots sur des événements choquants et marquants, comme l'esclavage accompagné d'un insupportable discours colonialiste. Ainsi, selon C. Crainic « l'analyse de la réalité des villageois décrits dans *Ti Jean l'horizon* permet de comprendre que le discours colonial procède d'une véritable désarticulation de la conscience des hommes réduits à l'esclavage de manière à les convaincre de leur indignité » (2011, 122). André Schwarz-Bart, à ce sujet, adopte une attitude semblable, en effet dans son esprit, il faut dire et écrire, surtout ne jamais se taire. Il a choisi une forme originale de narration qui s'écarte des récits habituels de témoignage. Il pense que cette histoire traumatisante doit être écrite par des témoins, mais qu'il ne s'agit pas d'un témoignage de plus sur la Shoah, ce qui justifie le Prix Goncourt ou l'inscription d'une de ses citations dans les murs du mémorial. Dans ces deux extrêmes, quelle est la fonction de la parole, est-elle cathartique ou accusatrice ? Le besoin de témoigner l'emporte-t-il sur l'envie de dénoncer ? Nos œuvres sont de constants témoignages, à propos de la vie quotidienne, des mariages, des naissances, des enfants, des filles, en particulier, et de ce qu'elles ont subi. Il existe donc un besoin, voire une nécessité de dire, ce que confirme l'omniprésence des verbes de paroles et des différents synonymes utilisés. Mais cette écriture du témoignage montre une économie de la parole car le style schwarz-bartien est très travaillé et réfléchi, parfois minimaliste, avec beaucoup d'ellipses. Ces textes sont constamment émaillés d'images, qui participent à l'élaboration d'un style sublime. Certaines images expliquent le choix d'être devenu écrivain avec l'utilisation de formules polies et ancestrales, comme par exemple : « le fusil a fait pousser un cri d'homme à l'éléphant », proverbe bantou, qu'André Schwarz-Bart a utilisé pour expliquer son besoin d'écrire, un événement qui l'a amené à « proférer des sons inusités » d'où langue réduite à des sons ; ce qui prouve la modestie du message comme l'explique F. Kaufmann (2006, 121). L'impossibilité de la parole, ou de parler, est souvent exprimé par des images, notamment celle-ci, trouvée dans *Pluie et vent sur Têlummée miracle* : « je ne mettrai nul caillou au fond de ma gorge pour alourdir le bruit de mes paroles » (123). Ainsi la parole dialoguée relève du Sublime, en quoi traduit-elle un besoin de théâtralité ?

2. une volonté sublime de théâtralité

2.1. la vocation théâtrale dans les romans

Nos œuvres témoignent donc de la grande importance accordée à la parole, au dialogue et surtout aux mises en scène. Cette volonté de théâtralité et de dramatisation, à partir de scènes marquantes et de thèmes évocateurs qui sont en rapport avec une certaine mythologie créole, voire yiddish, plus au second plan, dans certains ouvrages. Il s'agit, comme le démontre G. Saïd, de « scènes névralgiques » avec une « structure biblique » (2007, 4), ce qui implique une forte dramatisation. Ces scènes sont des éléments qui sont nécessaires, mémorables, voire choquants. Par exemple, la mort de Solitude, fait partie de ces scènes, de ces instants zoomés pour des intentions dramatiques. Les scènes évoquent des morts violentes, l'arrivée de la guillotine

notamment dans *La Mulâtresse Solitude* (77). Mais nos auteurs présentent beaucoup de scènes du quotidien pour montrer le mode de vie des personnages ; on peut prendre pour exemple la vie de Solite avec Legrandin. Ce sont surtout les scènes oniriques qui sont omniprésentes. Il faut aussi rappeler, dans ces dialogues romanesques, l'utilité des décors : avec, par exemple, la nuit qui joue le rôle d'un personnage. Le Sublime naît de l'exotisme de certains décors : les montagnes, le village de Fond Zombi, ou des lieux inattendus. Mais il ne faut déconsidérer cette littérature, car comme le rappelle C. Crainic elle a été « perçue pendant un certain temps comme l'espace d'un exotisme facile, la littérature antillaise européenne en fonction de laquelle elle s'est définie pendant longtemps » (2011, 109). Les décors sont tellement présents et personnifiés qu'ils deviennent des personnages à part entière. Ainsi la nuit, par exemple, intervient comme une personne tantôt positive tantôt négative.

2.2. le langage dramatique

Les procédés liés à la parole sont fondés sur le rêve, et apparaissent dans différentes formes de narration y compris celle du journal. Ce choix scriptural correspond à une vision désenchantée du monde. Il est aussi la marque de dialogues avec le monde extérieur : avec les ancêtres, les morts et les vivants, et même avec les lecteurs. Le journal est parfois une volonté de dire ce qu'il est interdit de proférer dans les civilisations autoritaires. Il exprime alors la parole de l'opprimé, comme dans le livre *1984* de G. Orwell (1949), où Winston éprouve le besoin de tenir un journal, à l'instar du personnage principale dans *La Mulâtresse Solitude*; ce parallèle montre qu'il est impossible de contenir une parole, qui possède en elle, le germe de la révolte, donc le besoin de parler est d'autant plus fort quand les paroles sont étouffées ; le personnage orwellien comme le personnage schwarz-bartien empêche les sentences totalitaires (la novlangue) et les formules de propagande. Donc les références sont identiques entre le roman totalitaire et nos romans, qui évoquent des destins problématiques avec deux événements marquants et traumatisants comme la Shoah, et l'esclavage, racontés dans une langue sublime. Mais le silence peut être angoissant et D. Le Breton, note que le silence est fréquent face à l'écrasante condition humaine ; selon lui, le silence se situe « entre sainteté et souillure, pureté et impureté, émerveillement et peur, il bouleverse l'homme, le soustrait aux repères coutumiers par lesquels le monde se donnait sous les auspices de l'ordinaire. Le *mysterium tremendum* du numineux est ce qui fait frissonner l'homme et lui fait ressentir la fragilité de sa condition » (2015, 160), et le silence engendre deux attitudes possibles, soit l'admiration, soit l'angoisse face aux tragédies. Les personnages schwarz-bartiens ont souvent une existence menée entre deux pôles qui renvoient toujours au couple fondateur du Sublime et du Pire. Tantôt le personnage est gai, voire insouciant, tantôt il est soumis à l'angoisse ; par exemple la relation entre Elie et Télumée est révélatrice de cet aspect. La jeune femme éprouve de la peur, quand elle est battue et qu'elle se met en boule sur le sol, elle exprime l'angoisse, et son corps parle pour elle, face au silence. Elle exprime sans parler ses terreurs face à la violence qui est survenue dans son couple.

Les rêves sont omniprésents dans notre corpus, Simone Schwarz-Bart révèle dans une interview adressée à I. Constant (2008, 215) qu'elle n'a pas assigné, avant d'écrire, une fonction au rêve. Toujours selon cette critique : « les rêves reçoivent une attention particulière dans la tradition africaine, qui accorde à leur interprétation, comme à l'environnement, une place de choix que l'on retrouve dans les romans africains » (2008, 7). Les rêves comportent une part de réalisme et une part de merveilleux et Simone Schwarz-Bart s'adresse à un public qui croit aux rêves et à leur dimensions philosophiques, prophétiques presque divinatoires : le rêve est un don fait aux hommes pour comprendre ce qui leur échappe. Le monde éveillé n'est pas la réalité unique pour beaucoup de civilisations à travers le monde. Constant distingue cinq types de rêves : le rêve ésotérique (divin, sacré), le rêve prémonitoire, le rêve politique (associé parfois au cauchemar), le rêve de communication (lien entre les vivants et les morts) et le rêve partiel (à la limite du délire) (2008, 13). Il convient d'analyser le fonctionnement du rêve pour le comprendre, et son utilité dans le roman. La répétition du rêve est un élément essentiel qui fait de lui un procédé relevant de l'oralité ; la redite est révélatrice du conte initiatique, le rêve appartient au présent et dédouble la réalité ; il faut

aussi observer si le rêve est l'occasion d'une prolepse ou d'une analepse ; de nombreux rêves dans notre corpus, et en particulier dans les romans de Simone Schwarz-Bart sont prophétiques. Le rêve est une digression dans la narration ; c'est un élément parallèle par rapport à une sorte de rêve principal ou d'intrigue première. Le songe tient souvent du voyage initiatique, ses métamorphoses concernent le soleil en rapport avec les animaux et renvoient à l'esclavage, qui est un thème curieusement exprimé au moment des rêves. Le rêve est important en tant qu'élément dramatique, au sens théâtral, car il souligne un changement dans la vie du personnage et celui-ci est mis en scène. Le rêve est une progression d'un monde vers l'autre, d'où importance des portes, comme l'explique G. Genette dans *Seuils* (1987) en soulignant cette importance de l'entrée dans un événement important où l'on ne sait pas si cela va mener au Pire ou au Sublime ; ainsi le songe est une porte, une charnière qui ponctue la narration et une transition. Un rêve est un indice du Pire, par exemple celui de la sangsue que l'on retrouve exprimé presque mot pour mot dans *Pluie et vent sur Télumée miracle* ou dans *Ti Jean l'horizon*. La sangsue est utile pour pomper le mauvais sang. La répétition de formules quasiment identiques fait penser à une sorte de formule magique. Dans *Ti Jean l'horizon* (36), le rêve pose problème parce qu'il n'est pas explicitement désigné comme tel, souvent les démarcations sont floues et surtout il se déroule sur plusieurs années (des pages 73 à 80). Dans *Pluie et vent sur Télumée miracle*, le cauchemar récurrent, prophétique est une anticipation de l'avenir de l'héroïne éponyme et marque la fin du travail des hommes ; Télumée rêve qu'elle meurt nue dans la neige, tout en disant qu'elle n'a pas froid et que tout va bien : ici le cauchemar est à mettre en relation avec une période difficile de sa vie, un élément lié au Pire à cause d'Elie qui la bat, la trompe et va aller jusqu'à aller l'abandonner. Dans *L'Ancêtre en Solitude*, l'homme blanc avec un fouet constitue un cauchemar omniprésent. On trouve aussi d'autres rêves en rapport avec l'esclavage, comme l'association entre l'homme blanc et le soleil, dans un sens négatif, censé représenter l'oppresseur. Selon Constant le roman *Ti Jean l'horizon* constitue « une place de choix pour le chercheur de rêves » (2008, 35), car c'est le livre qui en contient le plus. Le rêve comme prophétie apparaît aussi dans la pièce *Ton Beau Capitaine* au moment où Marie-Ange fait un rêve qui justifie en quelque sorte son infidélité ; Simone Schwarz-Bart, dans une interview, reconnaît que, dans cette pièce, elle n'a pas réfléchi à une fonction particulière du rêve, qui ici est vraiment très tragique et prophétique, comme d'ailleurs beaucoup de rêves dans son œuvre. En effet elle évoque aussi, toujours dans *Ton Beau Capitaine*, des « rêves bizarres » et des rêves que l'on peut qualifier d'exotiques car ils entraînent loin « de plus en plus éloignés, de plus en plus étranges, de plus en plus étrangers » (50). Wilnor fait des rêves de riches, ou se projette dans l'avenir, quand il sera une personne fortunée, ce qui correspond à une vision heureuse du futur (avec des signes extérieurs de richesse, comme une véranda, des animaux, des robes ou encore des souliers...) Ici ces rêveries sont proches de songes ou de fantaisies, comme pour les poèmes de Rimbaud, écrits lors de fugues. Le folklore alimente les songes ; ainsi dans sa présentation de la pièce, K. Gyssels définit le *léroz* qui est une danse incantatoire dans laquelle se sont brassés des éléments noirs et blancs : « Ce genre musical s'introduit dans la pièce parce qu'il s'accommode tout à fait avec l'état d'âme de Wilnor, triste et mélancolique » (2017, 31). Ce dernier cherche de la consolation en s'imaginant avec d'autres danseurs. Ce qui constitue un élément important du rêve.

2.3.les paroles prophétiques

Nous pouvons discerner deux fonctions de la parole : soit une parole interne, perçue comme une force centripète, soit une parole externe, vue cette fois comme centrifuge ; ce qui souligne encore la grande importance de l'intertextualité, comme dialogue entre les œuvres, en guise de palimpseste. Ainsi s'effectue, dans notre corpus, un dialogue avec le monde entier, un discours avec les témoins de l'Histoire mondiale. L'importance des ancêtres est réelle. Il faut toujours écouter leur voix et comprendre leurs conseils, afin de suivre leur sagesse. Ce sont eux qui doivent monopoliser la parole. Ce qui explique l'omniprésence de monologues où l'autre, désigné comme inférieur et inexpérimenté, ne doit pas parler. La parole est souvent de nature prophétique : le dialogue s'effectue avec le futur (la magie, la sorcellerie) : nettement du côté du Sublime ; les visions, la science, la superstition et la sagesse même constituent un tout homogène. Les mythes des origines

sont très présents également. G. Said (2007), d'ailleurs, propose un classement des mythes apparaissant dans *Ti-Jean l'horizon*. Tout récit qui concerne les ancêtres renvoie forcément aux mythes des origines.

3. le sublime en paroles pour supporter le Pire

3.1. du dialogue romanesque au dialogue théâtral

L'exemple du dialogue théâtral dans les romans est la dernière étape intermédiaire avant le théâtre, par exemple dans *La Mulâtresse Solitude* (45 ou 105). Il faut noter la porosité des genres qui permet cette fusion entre le roman et le théâtre, notamment grâce au chronotope, essentiel pour M. Bakhtine (1978) qui le considère comme un élément décisif permettant de qualifier le genre d'une œuvre. Le célèbre critique présente ici une approche originale car habituellement on se fonde sur des études thématiques, mythographiques, ou stylistiques afin de saisir les correspondances et les résonances entre les œuvres. Par exemple, dans *Ti-Jean l'horizon*, de nombreux mythes ancestraux, présents dans les grands textes fondateurs, sont repris tout au long du récit. Le dialogue romanesque devient théâtralisé grâce aux nombreuses indications qui l'entourent et à la façon dont les propos sont mis en valeur grâce à un style élégiaque, remarquable par de nombreuses expressions poétiques, comme dans *La Mulâtresse Solitude* (23) ou dans *L'Ancêtre en Solitude* (75). Le rythme est très important pour rendre le récit plus vivant, plus poétique, voire pour accentuer l'aspect dramatique de la parole. Dans ces œuvres, de nombreux rythmes ternaires créent la musicalité, comme une forme de berceuse, ou de balancement exprimé notamment dans *La Mulâtresse Solitude* (32 et 111).

Le style des romans schwarz-bartiens repose sur une écriture qui se développe au fur et à mesure, appelée concaténation. De plus, leurs phrases comportent peu de liens, car les groupes de mots sont souvent juxtaposés afin d'établir un rapport fusionnel entre différents mondes. Ce style semble se corriger sous les yeux du lecteur, ainsi, dans une phrase, il est fréquent de retrouver plusieurs assertions de la même idée ; ce qui relève de l'épanorthose. Leur style est aussi proche du dialogue philosophique, ce qui engendre le Sublime également, car il est une sorte d'aboutissement dans l'écriture des dialogues, où le rêve peut prendre une place importante, comme nous l'avons déjà montré. Traditionnellement, ce sont les philosophes qui ont conçu ce genre de dialogue, notamment Diderot avec *Le Rêve de d'Alembert* (1769). Dans nos romans, ce genre de dialogues porte sur des réflexions en rapport avec la condition humaine, dans *Pluie et vent sur Télumée miracle*, l'interrogation porte sur ce qu'on fait dans la vie (60). Les personnages, en outre, sont centrés sur des rêves qui permettent de changer de condition, en recourant à la tradition, à ses bons côtés, ou en se projetant de manière positive dans le futur. C'est ce que fait Wilnor en mentant sur ses possessions, il estime, sans doute, que le fait d'en parler lui permettra de devenir l'homme riche qu'il idéalise.

3.2. des paroles symboliques

Le symbolisme est central dans nos œuvres, des centaines d'exemples renvoyant aux quatre éléments, étudiés par G. Bachelard, rappellent la prédominance de l'onirisme. L'air et le ciel montrent l'envie de s'élever et de toucher au divin. Le vent, à mettre en rapport avec l'air, est imaginé de manière positive car il représente l'énergie qui circule dans les corps et autour des personnages pour les associer au Sublime. Les lois de la terre, au contraire, rappellent le destin tragique de la condition humaine condamnée à ramper sur le sol. Les violences physiques mettent les femmes à terre, dans une position horizontale, sur un plancher, vu comme la métonymie du foyer. Le feu, avec notamment l'incendie de l'usine d'Amboise, peut constituer un élément négatif. Quant à l'eau, il s'agit certainement de l'élément le plus présent dans ces œuvres. De nombreuses expressions comportent le mot eau : « les eaux mêlées », « mélanger ses eaux », « créer de l'eau », « faire de l'eau » ou « l'eau en soi » dans *Pluie et vent sur Télumée miracle* (157). Toutes ces lectures symboliques montrent que l'univers des romans schwarz-bartiens se concentre sur les traditions en plaçant au centre de ses préoccupations une vision théâtralisée de la vie. Cet art du visuel confine

au Sublime. Nos romans mêlent allégrement les traditions juives, avec l'importance de la famille, de la religion, de la langue, des textes sacrés, aux traditions créoles : le tambour appelé petit-bois, les rituels, les rêves prémonitoires. Le point de rencontre entre les deux a été mis en évidence par A. Memmi (1998) dans *Le Buveur et l'amoureux*. Pour lui, l'amalgame entre les deux univers est une richesse supplémentaire.

Les effets visuels passent aussi par des spectacles vivants et Wilnor, au lieu de parler, danse seul dans sa petite case. Il écoute un long monologue auquel il va répondre alors que Marie-Ange ne peut pas l'entendre. Cette situation d'énonciation particulière souligne la distance entre les deux personnages, qui se sont éloignés géographiquement mais aussi sentimentalement. La parole dans ces œuvres est souvent d'essence tragique et la nécessité de témoigner repose sur l'alliance du Sublime et du tragique, présente dans *Le Dernier des Justes* notamment. Ce récit singulier d'une expérience collective traumatisante décortique le Sublime des souffrances afin de les dépasser, les oublier en polissant les phrases comme des diamants.

3.3. une écriture sublime

Quels sont les indices de la sublimité de l'écriture ? Il est possible d'en proposer trois afin de définir cette notion. Il s'agit de la créolité, des images somptueuses et d'une langue nouvelle, car mixte en grande partie. L'écriture est sublime car elle s'interroge conjointement sur la place de la femme et sur la place de l'écrivain juif. Elle repose sur un rapport de langue dominant/dominé, miroir du Sublime et du Pire. On peut se demander quel est l'intérêt d'écrire en une langue créolisée. Sans doute que nos auteurs ont voulu éviter à tout prix de coller à la réalité socio-linguistique, en faisant parler des personnages en français créolisé car ce n'est pas vraiment la réalité qui est de vivre en créole. Par exemple, J.P. Jardel explique que « dans les contes créoles de *Ti Jean l'horizon* transparaît un ordre social : celui des sociétés de plantation » (1982, 63) que l'on peut considérer comme une sorte de décor linguistique, à mettre en rapport avec les rafles évoquées dans *Le Dernier des Justes* : « pionnier » et « précurseur ». Cette posture constitue une voie, une voix qui a été suivie, et surtout participe au dialogue avec d'autres œuvres. Ce qui est nouveau est fait « pour rendre hommage à sa civilisation disparue, et en montrer l'immense dignité, à l'heure où l'on accusait les juifs d'être morts comme des moutons conduits à l'abattoir » (66). L'auteur évoque aussi la mystique de la souffrance (67), et il est un des premiers à l'avoir fait car à cette époque la littérature du génocide est encore en gestation. Face aux réactions plutôt négatives et aux critiques acerbes, malgré le Goncourt, il a décidé de ne plus publier par la suite. C'est pourquoi, il a abandonné la veine juive ; ce qu'on lui a reproché aussi. Il a trouvé, grâce à sa femme, une autre veine d'inspiration, mais possédant de nombreuses résonnances avec ses écrits, car le dialogue entre eux est permanent. Ils ont imaginé de nombreux projets communs, comme des cycles ou des encyclopédies. K. Gyssels affirme aussi la parenté entre les deux courants, car « André Schwarz-Bart a pensé les diasporas noire et juive dans une réversibilité spéculaire ; son écriture se donnait pour fonction d'explorer un double lancement, un double traumatisme » (2016, 2). L'omniprésence de la souffrance est un pilier de leurs œuvres.

Il existe aussi des critères formels pour reconnaître l'écriture sublime. On reconnaît, en effet, le Sublime à travers le choix de certains adjectifs, de néologismes, de répétitions et de ce fameux rythme ternaire qui, grâce au balancement, induit de la même façon une certaine vision du monde. Leur écriture est marquée par le lyrisme et par un style poétique qui relève de l'oralité, de la transmission orale et du conte. La plupart des dialogues sont brefs mais forts, comme des paroles théâtrales, ou des sentences poétiques isolées. On trouve souvent, dans leurs ouvrages, des dialogues construits sur des répliques choc, qui constituent une sorte de distique, ce qui est encore une preuve supplémentaire de la porosité des genres. Par exemple, Mardochée, dans *Le Dernier des Justes*, pose cette question : « dis-moi la vérité, on n'est pas des hommes comme les autres, hein ? /-sommes-nous des hommes ? » (100). Cette écriture sublime C. Crainic la définit comme une « magnifique poésie qui exalte la négritude, une part longtemps bafouée de la conscience antillaise, ne peut qu'indiquer un chemin à dépasser, un passage sublime. [...] » qui constitue « une véritable révolution identitaire qui vise à défaire la conscience antillaise des stigmates encore très présents

du passé esclavagiste » (2011, 110). Dans ce style sublime, se situent la mixité, la porosité des genres et une évocation originale et romantique d'un décor lui-même sublime. Les indices les plus évidents de ce caractère sublime sont l'importance accordée, par nos auteurs, à des proverbes et des sentences qui reposent aussi sur la sagesse populaire et sur le besoin de rendre morale n'importe quelle idée. Par exemple, dans *Pluie et vent sur Télumée miracle*, ce proverbe résume cette attirance pour le Sublime des formules gnomiques : « malheur à celui qui rit une fois et qui s'y habitue » (24).

CONCLUSION

Ainsi les œuvres schwarz-bartiennes reposent sur des dialogues brefs, effectués entre plusieurs interlocuteurs, mêmes inanimés comme la Nature. Notre corpus est caractérisé par la porosité des genres qui fait, que du roman, on passe facilement au théâtre. Au final, c'est la poésie qui domine avec un lyrisme sublime et surtout une envie de liberté, recherchée par les auteurs car ils veulent s'émanciper de la tradition et en particulier de la langue de l'opprimeur. J.P. Jordel, pense que « le roman donne l'occasion à Simone Schwarz-Bart de livrer sa pensée et de faire une satire sociale du monde créole par le biais du couple tradition/modernité » (1982, 64). Existe-t-il une écriture féminine chez Simone, que l'on pourrait différencier de celle d'André ? La fusion de leur écriture laisse penser que non. Le Sublime provient surtout des personnages et des familles. La parole sert à témoigner. Elle repose souvent sur la parataxe afin de montrer un accord avec le monde entier et les autres. Mais la parole dans leurs œuvres est aussi liée à l'ironie, à la dramatisation et notamment à la création de scènes frappantes ; car l'hypotypose reste essentielle dans leur écriture. Il est important pour le couple de communiquer et de tout dire en trouvant la bonne manière de le dire, car le but de leur écriture est de dénoncer le Pire pour le mettre en violente contradiction avec un style sublime.

Agnès FELTEN
Université de Lorraine

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres d'André et Simone SCHWARZ-BART

- SCHWARZ-BART (André), *La Mulâtresse Solitude*, Paris, Seuil, 1972.
SCHWARZ-BART (André), *Le Dernier des Justes*, Paris, Seuil, 1959.
SCHWARZ-BART (Simone), *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Paris, 1972.
SCHWARZ-BART (Simone), *Ti Jean l'Horizon*, Paris, Seuil, 1979.
SCHWARZ-BART (Simone), *Ton Beau Capitaine*, Paris, Seuil, 1987.
SCHWARZ-BART (André) et SCHWARZ-BART (Simone), *L'Ancêtre en Solitude*, Paris, Seuil, 2015.

Ouvrages critiques

- BACHELARD (Gaston), *L'Air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, 1943, Paris, Gallimard, 1992.
BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
BERTHELOT (Francis), *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 2001.
BOUCHARD (Monique), *Une Lecture de Pluie et vent sur Télumée Miracle de Simone Schwarz-Bart*, Paris, L'Harmattan, Presses universitaires créoles, 1990.
BUFFARIA (Pérette-Cécile), MOUGEOLLE (Pascale), *La Conversation des genres, Mélanges et circonvolutions*, Paris, Garnier, 2017.
CONSTANT (Isabelle), *Le Rêve dans le roman africain et antillais*, Paris, Éditions Karthala, 2008.
CRAINIC (Corina), « La Perception de l'Afrique dans *Ti Jean l'horizon* de Simone Schwarz-Bart ou la quête d'un imaginaire composite. », in *L'Afrique noire dans les imaginaires antillais*, Éditions Karthala, « Lettres du Sud », 2011, pp.109-130.
DURRER (Sylvie), *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 1999.
GENETTE (Gérard), *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
GENETTE (Gérard), *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
GYSELS (Kathleen), *Filles de Solitude : Essai sur l'identité antillaise dans les (auto)-biographies fictives de Simone et André Schwarz-Bart*, Paris, L'Harmattan, 1996.
GYSELS (Kathleen), *Fils et filles d'Anancy : exil diasporique et identité métissée chez Schwarz-Bart et Marshall*, Klincksieck, *Revue de Littérature comparée*, 2002/2, n°302, pp.178-190.
GYSELS (Kathleen), *Le Folklore et la littérature créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart*, Bruxelles, Académie des Sciences d'Outre-Mer, 1997.
GYSELS (Kathleen), « Les Gary de Goyave, Co-écritures et inédits schwarz-bartien », « Slave et esclave : faux amis ? » *L'œuvre posthume d'André Schwarz-Bart en collaboration avec Simone Schwarz-Bart*, Genèses du texte théâtral en français, *Continents manuscrits*, 2016, pp.1-7.
GYSELS (Kathleen), « Vers un Transhumanisme avec la lentille bifocale d'André et Simone Schwarz-Bart », Brno, *Études Romanes*, 38/2017, pp.88-99.
JARDEL (Jean-Pierre), « Littérature antillaise d'expression française et identité culturelle : *Ti Jean l'Horizon* de S. Schwarz-Bart. », *Anthropologie et sociétés*, Volume 6, n°2, 1982, pp.59-70.
KAUFMANN (Francine), « André Schwarz-Bart, la Lumière d'une étoile morte », Paris, Gallimard, *Les Temps modernes*, 2006/7, n°641, pp.64-73.
KERBRAT-ORECCHIONI (Catherine), *De la Subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 2009.
LARTHOMAS (Pierre), *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin, 1972.
LE BRETON (David), *Du Silence*, Paris, Éditions Métailié, 2015.
MEMMI (Albert), *Le Buveur et l'amoureux*, Paris, Éditions Arléa, 1998.
MUNCH (Marc-Mathieu), *Le Pluriel du Beau, genèse du relativisme esthétique en littérature*, du singulier au pluriel, Metz, Centre de recherche littérature et spiritualité, 1991.
OBSZYNSKI (Michal), « Dépasser les frontières entre les cultures, les genres et les théories littéraires », *Acta fabula*, volume 17, Août-septembre, 2016.
SAID (Gabrielle), *Ti Jean l'horizon de Simone Schwarz-Bart*, Paris, L'Harmattan, 2007.

SARRAZAC (Jean-Pierre), « Le Témoin et le Rhapsode ou le retour du conteur », *Études théâtrales*, 2001, 2/3, n°51-52, pp.11 à 25.

TOUBIANA (Dany) et GYSSELS (Kathleen), Fiche sur la pièce *Ton Beau Capitaine* de Simone Schwarz-Bart, Afrithéâtre.