

D'UN JE À L'AUTRE : LES LANGAGES D'ANDRÉ SCHWARZ-BART

Fleur Kuhn

Lorsqu'André Schwarz-Bart entreprend d'écrire *Le Dernier des Justes*, quelques années après la fin de la Seconde Guerre mondiale, il n'anticipe pas le succès et la diffusion que lui donnera en 1959 l'obtention du Prix Goncourt. Il s'adresse d'abord à un public restreint : celui des enfants de déportés qui, comme lui, ont été privés de leur histoire par la disparition de leurs parents. « Dans mon esprit, explique-t-il a posteriori, ce livre ne s'adressait pas au public en général. Sa destination était réservée. Je pensais seulement à certains Juifs de ma connaissance, qui avaient perdu leur famille dans les camps. Surtout certains jeunes gens, rencontrés dans des orphelinats, qui ressentaient la mort de leurs parents avec une douleur mêlée d'une honte étrange, en raison de ce qui leur avait été dit à ce sujet, sous une forme ou sous une autre. »¹ La fiction de Schwarz-Bart, parce qu'elle crée un mythe personnel en lieu et place d'un judaïsme polonais que ni l'auteur ni les orphelins auxquels il s'adresse n'ont connu, peut se lire comme le roman familial d'une génération, comme un fantôme construit autour d'une généalogie interrompue. Le travail de reformulation mémorielle accompli par le roman devient ainsi une réponse possible à la question qui hante les enfants de déportés privés de toute transmission familiale : Que faire de cette histoire qui n'est plus tout à fait la leur ? Comment raconter un passé où ils puissent se reconnaître à la fois en tant que Français, formés par les modèles de l'école républicaine, et comme enfants d'immigrés juifs polonais ?

1. Francine Kaufmann, « Entretien avec André Schwarz-Bart », in *Pardès*, n° 6, 1987, p. 149.

Le détour par le roman historique, parce qu'il sert de substitut à la transmission mémorielle, parce qu'il permet de réécrire l'histoire à partir des influences conjuguées de la documentation historiographique et de l'imaginaire fictionnel, permet de construire un discours alternatif autour d'un passé qui, autrement, ne pourrait être jugé que d'après des critères de valeurs qui n'étaient pas les siens. Imaginer l'Histoire, pour Schwarz-Bart, c'est aussi inventer le récit de sa propre histoire, de celle de sa famille, continuer cette « chronique imaginaire », aujourd'hui perdue, qui constituait l'une de ses premières tentatives littéraires et dans laquelle il avait construit « une représentation mythique de la vie de [s]es parents dans une Pologne qu'[il] ne connaissai[t] que par ouï-dire »². Il s'agit donc de transformer en récit un passé qui n'est que lacune, de redonner voix à ces « absents de l'histoire »³, de créer un espace romanesque où, sous la surface de la langue et des références françaises, perce la rémanence d'une judéité jamais complètement héritée, et qui ne peut désormais se dire que sur le mode de la reconstruction littéraire, du déplacement et du transfert.

Qu'il évoque le monde juif polonais – comme dans *Le Dernier des Justes* (1959) et *L'Étoile du matin* (2009, posthume) – ou l'univers antillais

2. Francine Kaufmann, « *Le Dernier des Justes* » d'André Schwarz-Bart. *Genèse, structure, signification*, Thèse de doctorat, Université de Paris X (Nanterre), 1976, p. 48.

3. Voir Michel de Certeau, *L'Absent de l'histoire*, Tours, Mame, coll. « Repères. Sciences humaines-idéologies », 1973.

dont il a fait sa culture d'adoption – comme c'est le cas dans *Un plat de porc aux bananes vertes* (1967) et dans *La Mulâtresse Solitude* (1972) –, André Schwarz-Bart semble toujours se heurter à un sentiment d'illégitimité, à une hésitation entre l'appartenance et la non-appartenance, qui font que l'histoire personnelle, perpétuellement vécue comme celle d'autrui, ne peut désormais se dire qu'à travers des processus de transformation et de médiation. De sa propre histoire, André Schwarz-Bart semble faire celle d'un autre : sans jamais passer par le témoignage, il ne raconte l'expérience d'enfants juifs pendant la guerre qu'à travers le masque de ces « il » que sont le petit Ernie Lévy du *Dernier des Justes* ou le Haïm de *L'Étoile du matin*. L'histoire de l'Autre, en revanche, devient la sienne : elle est comme assimilée, introjectée dans son propre discours, en particulier dans *Un plat de porc aux bananes vertes*, où le narrateur adopte certaines inflexions du parler antillais et prend la plume au nom du personnage de Mariotte. C'est donc par le déplacement, la fiction, l'intertextualité, par la construction d'un espace textuel habité de voix multiples, que passent la diction de soi et la recreation d'une continuité familiale inventée dans le récit. André Schwarz-Bart, écrivain juif et lorrain, de langue maternelle yiddish, de langue d'écriture française, polonais d'origine et guadeloupéen d'adoption, ne peut faire exister son écriture que sur cette frontière entre plusieurs lieux de reconnaissance, où le « français de France » se trouve travaillé de manière souterraine par d'autres influences linguistiques et culturelles.

Il faut d'abord s'interroger sur le rôle que joue dans son œuvre le yiddish, cette langue maternelle si tôt abandonnée, qu'il n'a jamais appris à lire et à écrire, à laquelle il a renoncé en perdant ses parents, cette langue qu'il n'évoque que rarement et qui, pourtant, par la fonte organique de ses

éléments germaniques, hébraïques, araméens et slaves, semble déjà porter en elle la fusion culturelle que Schwarz-Bart a tenté d'opérer dans la langue française. Langue absente, langue fantôme, langue perdue, le yiddish hante tous ses écrits, et sa présence latente, souvent restée inaperçue, a pu participer au malentendu qui a accompagné la sortie de chacun de ses romans. *Mal entendre* André Schwarz-Bart, c'est peut-être aussi ne pas entendre cet écho de la langue maternelle qui résonne à travers son œuvre.

Si l'on parcourt les entretiens que l'auteur du *Dernier des Justes* a accordés à différents journalistes, si l'on explore les détails biographiques recueillis par les critiques littéraires, on trouvera peu d'informations sur le rapport de l'écrivain au yiddish et au français, mais assez pour provoquer des interrogations. Dans *Pour relire « Le Dernier des Justes »*, Francine Kaufmann explique par exemple que

sans la guerre, le petit Abraham Szwarcbart aurait pu continuer à grandir dans ce quartier préservé du Pontiffroy, où les Juifs vivaient entre eux, ne parlant que le yiddish [...] C'est à l'école qu'André apprend le français, comme on apprend une langue étrangère. Et ses premières incursions dans le monde non-juif, passée la frontière invisible de la rue du Pontiffroy, remontent à la crise de 1938-39.⁴

Puis, un plus loin, à propos des années d'après-guerre :

Après l'usine, il étudie, seul, et s'acharne à conquérir la langue française, qu'il écrit à peu près correctement (il a tout appris dans les livres), mais qu'il écorche irrémédiable-

4. Francine Kaufmann, *Pour relire « Le Dernier des Justes »*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1986, p. 15.

ment dès qu'il ouvre la bouche : sa courte scolarité, interrompue par la guerre, ne lui a pas permis d'éviter que les tournures de sa langue maternelle (le yiddich) ne s'imposent tout naturellement, soulignées par un accent difficile à celer.⁵

Du rapport d'André Schwarz-Bart à sa langue maternelle, c'est tout ce que l'on sait. Sur sa vie d'enfant, sur sa langue d'avant l'écriture, l'auteur du *Dernier des Justes* reste bien souvent muet, et ce n'est que par les voies détournées, et souvent dissimulées, du transfert romanesque, que quelque chose de cette perte parvient à se dire.

Dès lors qu'il se trouve séparé de sa langue par la disparition de ses parents, dès lors qu'il acquiert la maîtrise du français littéraire et se prête au jeu de l'écriture, il semble devenir impossible à André Schwarz-Bart de parler en son propre nom. Pour dire la judéité et la douleur d'être autre, pour dire une perte qui, bien qu'elle s'inscrive dans une tragédie collective, n'a pu manquer de le marquer individuellement, il choisit la médiation du roman, qui place comme un écran entre lui-même et son récit. Cesser d'écrire sur les Juifs pour prendre la plume au nom de femmes noires apparaît alors comme une autre forme de médiation : triple médiation qui transmue la réalité en fiction, l'homme en femme, la judéité en négritude, et qui permet pour la première fois au récit de se déployer à la première personne⁶. C'est pourquoi on ne peut séparer

radicalement les œuvres « antillaises » d'André Schwarz-Bart de ses œuvres « juives ». D'un roman à l'autre, d'un univers à l'autre, des ponts sont jetés ; son œuvre se veut « réversible », a-t-il un jour confié à Francine Kaufmann⁷. Et en effet, l'écriture juive et l'écriture noire semblent se répondre comme deux miroirs. Dans *L'Étoile du matin*, le héros, Haïm, rencontre dans un train à destination de Varsovie un jeune homme de mère juive et de père antillais, qui se dit « un deux cent pour cent : cent pour cent juif et cent pour cent noir »⁸. Dans *Un plat de porc aux bananes vertes*, la narratrice, une vieille femme noire enfermée dans un hospice parisien, mentionne au détour d'une phrase le nom de Moritz Lévy, personnage du *Dernier des Justes* qui renoue discrètement le lien avec le roman précédent. De plus, parmi les pensionnaires de l'hospice, on trouve aussi, comme pour faire pendant au personnage noir de Mariotte, le personnage juif de Biquette qui se tape la tête contre les murs « chaque fois que le mot Juif est prononcé d'une manière qui heurte en elle quelque souvenir enfoui dans la démence »⁹. Et Mariotte elle-même évoque parfois sa situation en des termes qui rappellent l'extermination des Juifs, comme lorsqu'elle parle du « crime d'être né ; et [de] l'horreur de l'absolution finale »¹⁰. Dans *La Mulâtresse Solitude* enfin, c'est la mise en esclavage des Africains qui, par

du roman, sans qu'on ait appris quoi que ce soit sur son identité. Hormis ces rares indices, il a tous les attributs d'un narrateur hétérodiégétique et omniscient.

7. Francine Kaufmann, « André Schwarz-Bart, le Juif de nulle part », *L'Arche*, n° 583, décembre 2006, p. 84-89.

8. André Schwarz-Bart, *L'Étoile du matin*, Seuil, Paris, 2009, p. 234.

9. André Schwarz-Bart, *Un plat de porc aux bananes vertes*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996, p. 88.

10. *Ibid.*, p. 43.

5. *Ibid.*, p. 17.

6. Il y a une première personne dans *Le Dernier des Justes* : le premier paragraphe, où apparaissent les mots « mon ami Ernie Lévy », désigne immédiatement le narrateur comme homodiégétique. Pourtant, ce personnage à peine amorcé par l'article possessif disparaît presque immédiatement, noyé dans le récit à la troisième personne, pour ne réapparaître qu'à la toute fin

bien des points, rappelle la description des camps de concentration telle qu'on peut la lire dans maints témoignages de rescapés.

On peut alors pousser un peu plus loin la comparaison et explorer comment, dans les romans caribéens, l'identité noire se construit dans la perte d'une langue et l'adoption d'une autre, comme en écho à l'expérience personnelle de l'auteur. Peut-être faut-il, pour bien comprendre l'enjeu de cette perte dans l'œuvre d'André Schwarz-Bart, commencer par explorer les lieux où le yiddish n'est pas yiddish, où la langue perdue s'exprime par d'autres voies, se dessine en creux entre les lignes du texte, révélant de manière détournée ce qui est trop douloureux pour être crûment dit. Car si le yiddish est présent, quoique de manière étonnamment discrète, dans *Le Dernier des Justes* et dans *L'Étoile du matin*, son absence est relayée dans les romans caribéens par d'autres langues perdues : le diola dans *La Mulâtresse Solitude* ; le créole dans *Un plat de porc aux bananes vertes*.

Dans *La Mulâtresse Solitude*, la première expérience de l'esclavage à laquelle est confrontée Bayangumay est celle d'une prison comparable à une sorte de Babel, sans cesse alimentée par de nouveaux arrivants « qui parlaient des langues toujours nouvelles »¹¹. Dans le bateau qui l'emmène loin des côtes africaines, elle reste un long moment à attendre, « quêtant un mot de sa langue natale dans le déferlement de plaintes et de cris étrangers »¹². Pour ce personnage, la perte passe donc d'abord par l'exil de la langue, qu'elle doit cesser de parler, faute d'avoir quelqu'un avec qui la partager. Cette langue de l'enfance, non parlée et non transmise à la génération suivante, cette langue que la disparition des locuteurs et de

la vie communautaire fait basculer dans l'oubli, fait étrangement écho à l'exil linguistique d'André Schwarz-Bart, que la séparation d'avec les siens a forcé à abandonner sa langue maternelle pour adopter le français.

De même, dans *Un plat de porc aux bananes vertes*, le rapport que Mariotte entretient au créole peut apparaître comme une transposition du rapport de l'auteur à sa langue maternelle. Comme le yiddish d'André Schwarz-Bart, le créole de Mariotte est la langue des fantômes, une langue qu'elle ne rappelle à elle que face au spectre de sa grand-mère, venu hanter ses vieux jours. Lorsque l'image de son aïeule s'élève devant l'héroïne, le premier réflexe de celle-ci est de lui parler en « Français de France », s'attirant ainsi le mépris de Man Louise, qui l'accuse de ne pas être sa petite-fille. Mariotte se récrie alors : « Qui prétend que je ne sais plus parler créole ?... Quel diable a bien pu vous mettre en tête cette fausseté ? »¹³ Et pourtant, lorsque, l'apparition évanouie, la narratrice se retrouve seule face à ses pensées, la peur de s'être exilée de sa langue et d'elle-même en même temps que de la Martinique refait surface :

*Et si subitement les mots de ma langue me quittaient, comme ils avaient fait tout à l'heure, tandis que me souvenait involontairement de Man Louise en français de France ?... Cette langue que je ne parlais plus ne risquait-elle pas de m'oublier, complètement devenue qu'elle était... une sorte d'animal... un chat familier de mon cerveau... génie du lieu qui ne se souciait plus de mon accord pour entrer en transes ?...*¹⁴

Tout se passe comme si, devant l'impossibilité de formuler sa propre perte, Schwarz-Bart

11. André Schwarz-Bart, *La Mulâtresse Solitude*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996, p. 37.

12. Ibid., p. 42.

13. *Un plat de porc aux bananes vertes*, op. cit., p. 48.

14. Ibid., p. 79.

la mettait dans la bouche de ses personnages, effectuant ainsi un transfert qui rend la douleur dicible. Il est en effet frappant de voir à quel point l'auteur s'autorise dans *Un plat de porc aux bananes vertes* des choses qu'il réprime dans ses romans « juifs » : alors que le français du roman antillais est souvent créolisé, le yiddish apparaît peu dans *Le Dernier des Justes*. Un mot essentiel surgit cependant à l'extrême fin du roman, au seuil même de la disparition des Juifs et de leur langue, lorsque le héros s'apprête à mourir dans une chambre à gaz. Le narrateur évoque alors sa mort en ces termes : « Il en fut ainsi de millions, qui passèrent de l'état de *Luftmensch* à celui de *Luft*. Je ne traduirai pas »¹⁵. La phrase joue sur l'ambiguïté entre le sens littéral du mot *luftmentsh* (« homme d'air », homme réduit à du vent) et son sens réel, le *luftmentsh* désignant pour les Juifs de l'Empire russe des hommes sans travail et sans attaches, condamnés à vivre au jour le jour de petits expédients. Pourtant, plus que le mot lui-même, plus que sa signification, c'est son brusque surgissement à la fin du roman et, surtout, son absence revendiquée de traduction, qui le rend significatif. C'est par le mot non traduit, désormais vide de sens, que se dit la disparition de la langue.

Jamais, cependant, la perte du yiddish n'est évoquée à la première personne, jamais elle n'est exprimée individuellement par le narrateur ou par un personnage. Pour pouvoir mettre un « je » sur cette perte, pour pouvoir évoquer explicitement cette langue qui le quitte faute d'être pratiquée, Schwarz-Bart doit en passer par le personnage de Mariotte, remplacer son yiddish natal, trop intime, par du créole. Ce que le yiddish n'a pas pu faire dans *Le Dernier des Justes*, le créole

l'accomplit dans *Un plat de porc aux bananes vertes* : la langue de l'enfance envahit le récit, le façonne par ses incursions multiples et par la manière dont elle marque le français, lui imposant ses rythmes, ses tournures, sa syntaxe.

Dans *Éloge de la créolité*, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant écrivaient en 1989 :

*Nous l'avons acquise, cette langue française. Si le créole est notre langue légitime, la langue française (provenant de la classe blanche créole) fut tour à tour (ou en même temps) octroyée et capturée, légitimée et adoptée. La créolité, comme ailleurs d'autres entités culturelles, a marqué d'un sceau indélébile la langue française. Nous nous sommes approprié cette dernière. Nous avons étendu le sens de certains mots. Nous en avons dévié d'autres. Et métamorphosé beaucoup.*¹⁶

André Schwarz-Bart n'a évidemment pas pu lire ce manifeste avant d'écrire *Un plat de porc aux bananes vertes*, mais il semble que la manière dont il procède avec la langue française relève, dans une moindre mesure, de la démarche revendiquée par les auteurs d'*Éloge de la créolité*, comme si ce rapport biaisé au français était commun à tous les auteurs pour lesquels la langue d'écriture ne s'impose qu'aux dépens de la langue maternelle. Bien sûr, ce processus d'appropriation se manifeste de manière plus évidente dans *Un plat de porc aux bananes vertes* que dans ses autres romans : l'usage du créole, conjugué à une écriture qui fragmente le discours et l'opa-

15. André Schwarz-Bart, *Le Dernier des Justes*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1997, p. 424.

16. Jean Bernabé ; Patrick Chamoiseau ; Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Gallimard, Paris, 1993, p. 46.

cifie, y semble annoncer les recommandations de Bernabé, Chamoiseau et Confiant qui conçoivent la créolité comme une manière de « rompre l'ordre coutumier de[s] langues, renverser leurs significations établies »¹⁷. On trouve cependant déjà des jalons de cette dissociation dans *Le Dernier des Justes*. Comme la langue d'Aimé Césaire ou d'Édouard Glissant, le français d'André Schwarz-Bart est extrêmement riche et maîtrisé. Il se forme dans un mélange d'imitation et d'opposition qui rappelle les questionnements soulevés par Derrida dans *Le Monolinguisme de l'autre*, l'impossibilité d'être de plain-pied dans la langue française conjugée à l'impossibilité de s'ancrer dans toute autre langue :

Il reste qu'aucune révolte contre aucune discipline, aucune critique de l'institution scolaire n'aura pu faire taire ce qui ressemblera toujours en moi à quelque « dernière volonté », la dernière langue du dernier mot de la dernière volonté : parler en bon français, en français pur, même au moment de s'en prendre, de mille façons, à tout ce qui s'y allie et parfois à tout ce qui l'habite. Cet hyperbolisme (« plus français que français », plus « purement français » que ne l'exigeait la pureté des puristes alors même que, depuis toujours, je m'en prends à la pureté et à la purification en général, et bien sûr aux « ultras » d'Algérie), cet extrémisme intempérant et compulsif, je l'ai sans doute contracté à l'école, oui, dans les différentes écoles françaises où j'ai passé ma vie.¹⁸

17. *Éloge de la créolité*, op. cit., p. 48.

18. Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, p. 81-82.

Ainsi Schwarz-Bart s'exprime-t-il dans un français qui est son unique langue d'écriture, mais qu'il aborde parfois avec une certaine défiance. C'est en tout cas ainsi qu'on peut interpréter la récurrence des italiques dans *Le Dernier des Justes*. L'auteur les utilise très fréquemment : parfois pour signaler une citation, parfois pour insérer un mot en langue étrangère, d'autres fois encore, dans les passages au discours direct, pour souligner un mot sur lequel le personnage appuie plus particulièrement ; mais, le plus souvent, il s'en sert d'une manière qui reste difficilement interprétable.

Il semble que ces italiques correspondent à un discours autre, extérieur au texte, qui viendrait s'y superposer. Par cette délimitation, l'auteur interroge la présence du mot qu'il utilise, questionne sa légitimité. Il s'en désolidarise en quelque sorte, et c'est peut-être justement dans cette mise à distance qu'il faut chercher l'explication d'une telle profusion d'italiques chez André Schwarz-Bart.

À d'autres occasions pourtant, il peut signaler une expression étrangère au français, comme traduite d'une autre langue : l'écart se situe alors à un tout autre niveau. Il ne s'agit plus d'un décalage entre l'auteur et ses propres mots, mais d'une contradiction qui résulte de la nécessité d'utiliser des mots français pour dire une pensée étrangère. C'est ainsi que peut se comprendre l'italique dans une expression comme « *folle du pays de Folie* »¹⁹, expression qui semble calquée sur une construction commune à l'hébreu et au yiddish²⁰. De même et de manière plus étrange, dans *Un plat de porc aux bananes vertes*, la narratrice utilise en italique

19. *Ibid.*, p. 61.

20. Il s'agit de la structure, où les points de suspension remplacent le même adjectif (ou éventuellement un substantif) répété deux fois. Par exemple, pour « folle du pays de folie », *meshuge she-be-meshuge*, qui peut devenir en yiddish *meshuge fun meshuge-land*, et qui équivaut à peu près en français à « fou de chez fou ».

une expression qu'elle emprunte à sa mère et qui, pourtant, semble traduite du yiddish. Elle dit ainsi que le ragoût de porc qu'elle avait vu sa mère préparer dans son enfance était destiné à « son compère Raymonique qu'il lui fallait passer voir, par la même chanson-occasion, en la geôle de Saint-Pierre où le bougre était *assis* »²¹. Le mot « assis », ainsi mis en valeur par l'italique, souligne immédiatement l'étrangeté de cette construction : en « français de France », on dit généralement de quelqu'un qu'il est en prison et non qu'il est « assis » en prison. En yiddish, en revanche, la locution « *zitsn in tfise* » (être assis en prison) constitue l'unique manière d'exprimer cette idée. Sans doute existait-il en créole une expression équivalente, qui justifie sa présence dans le discours d'une Antillaise. Reste tout de même l'écho lointain de la langue yiddish. Un discours autre s'introduit dans le français, pliant la langue aux exigences, peut-être conjuguées, de la langue maternelle de l'auteur et de celle de la narratrice.

Corps textuel habité de voix multiples à travers lesquelles résonne le fantôme d'une autre langue, le français de Schwarz-Bart apparaît parfois comme possédé. Et en effet, la figure du *dibbouk*, démon du folklore juif généralement décrit comme une âme errante qui prend possession d'un corps vivant, semble l'image la plus appropriée pour expliquer la manière dont se construisent ses œuvres en général et *Le Dernier des Justes* en particulier. Son premier roman est littéralement nourri de toutes sortes d'œuvres littéraires et de témoignages dont les voix innervent le récit et s'incorporent à sa propre écriture. Accusé, à la sortie du livre, d'avoir plagié le grand écrivain yiddish Mendele Moykher Sforim, André Schwarz-Bart s'en explique ainsi :

*Je ne suis pas né en 1185, je n'ai pas connu la Pologne hassidique ni l'Allemagne hitlérienne. J'ai essayé de revivre tout cela par des lectures, j'ai pris des masses de notes manuscrites, dont une seule, se rapportant à un ouvrage presque de folklore et qui n'a absolument rien à voir avec mon livre, m'est apparue il y a trois jours sous la forme d'une accusation globale de plagiat. On peut me croire ou non me croire. Restent ces dix lignes qui ont plus ou moins passé dans mon roman.*²²

Il ajoute ensuite qu'il s'est très largement inspiré des témoignages qu'il a pu trouver dans les ouvrages de Poliakov et de Borwicz pour décrire l'arrivée au camp : « Ce n'est pas en insérant ces témoignages directs que j'ai eu des scrupules, dit-il. Au contraire, c'est lorsqu'il me fallait inventer, poursuivre la fiction, revivre ces faits par les personnages du roman »²³.

Au-delà de l'accusation de plagiat qui a provoqué un scandale à la sortie du *Dernier des Justes*, le choix de cette technique d'écriture, qualifiée par Francine Kaufmann d'innutrition, donne une profondeur spécifique à l'écriture de Schwarz-Bart. Pour dire une expérience qu'il n'a pas vécue, l'auteur emprunte les mots des autres, les mots d'un autre temps, les mots des témoins et des victimes. Ces mots, il les a lus et il les restitue en français, mais beaucoup d'entre eux ont été originellement écrits en yiddish. Ainsi, bien que la langue de lecture, d'écriture et d'érudition soit pour Schwarz-Bart le français, le fait que son récit soit habité de textes fantômes laisse nécessairement en lui l'empreinte de la langue disparue. Le yiddish ne se manifeste certes pas direc-

21. *Un plat de porc aux bananes vertes*, op. cit., p. 114.

22. *L'Express*, n° 437, 29 octobre 1959, p. 31.

23. *L'Express*, n°437, 29 octobre 1959, p. 31.

tement, mais il reste présent sous la narration. Les incursions de langues juives ne sont donc pas rares dans le roman, même si elles n'affleurent que très rarement à la surface du texte.

Le yiddish est la langue de la plupart des personnages du *Dernier des Justes*, langue qu'on n'entend pas, mais dans laquelle ils parlent, langue qui impose ses modulations à l'allemand et au français qu'ils sont contraints d'apprendre, comme se plaît à le rappeler sans cesse le narrateur par des locutions comme « proféra-t-il [...] en yiddish »²⁴ ou « dit Ernie avec son accent étrange, où les voyelles fugaces du yiddish le disputaient aux lentes palatales allemandes »²⁵. Mais si le yiddish est ici langue fantôme, c'est que sa présence n'existe que de manière imaginée ou codée, filtrée par les mots français qui n'en laissent percevoir que le reflet. On trouve, en tout et pour tout, moins de dix mots yiddish dans tout le roman, et aucune phrase complète. Même le vocabulaire le plus intimement lié à la culture juive apparaît francisé : le *shabes* – ou *shabbat* en hébreu – devient le « sabbat », le *mikve* devient « hammam », les traditionnelles *paves* qui encadrent le visage des Juifs traditionnels sont appelées « cadenettes » ou « papillotes » et il n'est pas jusqu'au vieux colporteur polonais que le narrateur ne qualifie d'« Israélite », empruntant ainsi une dénomination qui s'est imposée après la Révolution française pour remplacer le terme « Juif », jugé trop péjoratif.

Si le yiddish transparaît derrière le français, il semble donc aussi que les mots de la langue française apposent leur marque à cette culture juive que Schwarz-Bart s'est donné pour tâche de restituer le plus fidèlement possible, en empruntant les mots des autres. C'est que les mots qu'il emprunte ne sont pas seulement ceux des écrivains et des

témoins qui écrivaient en yiddish ; ce sont aussi ceux de leurs traducteurs, qui ont converti leurs idées en langue française. Ce monde juif qu'il a si peu eu le temps de connaître, Schwarz-Bart l'imagine en français, et l'usage qu'il fait de cette langue peut alors rappeler, par certains aspects, les écrits les plus explicitement autobiographiques de Georges Perec. On peut penser, par exemple, aux notes préparatoires à la rédaction de *L'Arbre*, généalogie jamais achevée, dans lesquelles Perec imagine ainsi l'enfance de sa tante :

*Le samedi après-midi, elles mettaient leurs sabots de chabbat et leurs plus biaux atours et ils allaient embrasser leur arrière-grand-mère maternelle qui leur donnait un sou et quelques sucreries.*²⁶

Dans un ouvrage intitulé *Le Deuil de l'origine*, Régine Robin cite ce passage et souligne à quel point « ces petites juives du début du siècle, transformées en paysannes berrichonnes sorties d'un roman de George Sand (les sabots, les « biaux » atours), a quelque chose d'irrésistible, de déplacé dans le contexte d'un *shtetl* de Pologne »²⁷. Si André Schwarz-Bart peut rappeler Georges Perec, ce n'est pas tant à cause de l'extrême contrôle de la langue (quoique, de manière moins consciente et moins ludique, il y ait aussi de cela) qu'à cause de ce français comme « déplacé », installé dans une géographie qui n'est pas la sienne, transfusé dans un monde où il n'existait pas et qui lui est si étranger qu'on se demande où trouver les mots pour le dire. Les Juifs polonais de Schwarz-Bart, vêtus de « houppelande » et se donnant du

24. *Le Dernier des Justes*, op. cit., p. 48.

25. *Ibid.*, p. 314.

26. Régine Robin, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, PUV, coll. « L'Imaginaire du Texte », 1993, p. 215.

27. *Ibid.*, p. 215.

« mon cher monsieur », pourraient aisément passer, sinon pour des « paysans berrichons », du moins pour les personnages d'un roman français des plus traditionnels.

Car la culture littéraire de l'auteur du *Dernier des Justes*, comme celle de Perec, est faite de lectures françaises, et cela se répercute sur ses propres romans, qui sont tous truffés de références à des auteurs classiques. On aura peut-être remarqué, dans un extrait précédemment cité d'*Un plat de porc aux bananes vertes* où Mariotte parle du créole comme d'un « chat familier de [s]on cerveau » et d'un « génie du lieu », les références au « Chat » de Baudelaire. Ces incursions sont récurrentes et, de Villon à Voltaire, en passant par Mme de Sévigné, Schwarz-Bart s'inspire de tout le panthéon de la littérature française. Dans *Le Dernier des Justes*, on trouve des pages entières pastichées de *Candide* ; ailleurs, la présence de l'expression « lui tint à peu près ce langage »²⁸ rappelle un vers de La Fontaine connu de tous les écoliers ; on trouve même une allusion au mot célèbre (et apocryphe) de Marie-Antoinette lorsque, à propos d'un Juste de Zémyock, le narrateur nous dit qu'« il se confectionnait d'énormes potées de soupe aux légumes dans quoi il faisait tremper du pain noir, ou à défaut... de la brioche »²⁹.

Il semble parfois que l'auteur compense la perte du yiddish et de sa culture d'origine par une maîtrise irréprochable de la langue française. En effet, le français qu'il utilise relève le plus souvent d'un registre très soutenu, raffiné par l'usage épisodique de l'imparfait du subjonctif et par un vocabulaire si riche qu'il glisse parfois vers la rareté. L'usage qu'il fait du créole est vraisemblablement tout aussi soigné : si l'on en croit ses interviews, il a accordé une attention minutieuse

à la restitution de « l'authenticité du langage », allant même jusqu'à solliciter dans ce domaine la participation de son épouse, Simone Schwarz-Bart, dont il dit qu'elle « connaît le créole comme une langue totale »³⁰. À l'inverse, les rares mots de yiddish et d'hébreu qui font irruption dans le texte semblent mal maîtrisés, semés d'erreurs et d'approximations qui surprennent lorsqu'on les compare à la rigueur dont fait preuve l'auteur lorsqu'il écrit en français. Les codes de transcription de l'alphabet hébraïque en lettres latines ne sont certes pas fixes, ce qui autorise à certaines variations d'un texte à un autre, mais dans le cas d'André Schwarz-Bart, on trouve tout de même quelques bizarreries inhabituelles : le mot « lekekh » (gâteau) est par exemple orthographié « lekhech », ce qui suppose une prononciation différente de la consonne centrale ; les mots « vilt ir » (voulez-vous), orthographiés « vhlh thyrb », sont à la fois coupés au mauvais endroit et chargés d'une foule de lettres superflues ; de même, le mot hébreu « tamar », qui signifie « datte », est remplacé par « tawar », alors même qu'il est emprunté à une édition française d'un roman de Mendele dans laquelle l'erreur ne figure pas. Là encore, comment ne pas penser à Perec ? Même si l'on met de côté la troublante coïncidence qui inverse le « m » pour en faire un « w », lettre emblématique d'un « souvenir d'enfance » encore à venir au moment où André Schwarz-Bart écrit *Le Dernier des Justes*, reste cette contradiction entre la perfection du français et les erreurs qui se glissent dans les mots en langues juives³¹. Chez l'un comme l'autre auteur, il y a comme

28. *Le Dernier des Justes*, op. cit., p. 318.

29. *Ibid*, p. 41.

30. « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart. Sur les pas de Fanotte », *Textes, études et documents*, Paris, Éditions Caribéennes ; Fort-de-France, Centre universitaire Antilles-Guyane, 1979, p. 14.

31. A propos de ce phénomène chez Perec, voir Régine Robin *Le Deuil de l'origine*, op. cit.

une impossibilité à se mesurer au yiddish, une difficulté à l'approcher de manière raisonnée : la langue des parents reste présente, mais elle est abîmée, écorchée, comme si elle ne pouvait ressusciter dans sa totalité.

La parole qui traverse les romans de Schwarz-Bart est donc avant tout une parole mutilée, un silence masqué sous l'apparente éloquence du français, où ce qui veut se dire est précisément ce qui ne se dit pas, ce qui reste dissimulé dans les replis du texte. Du bégaiement de Solitude à l'étrange accent d'Ernie Lévy, la parole est toujours scindée, hachée, brimée, inversée ; les personnages juifs et les personnages noirs sont tous *mal entendus* des autres, qui ne parviennent pas à saisir l'individualité de leur langage, situé dans les marges du leur, à la frontière entre la langue maternelle et la langue étrangère. Si ces personnages ne parviennent pas à parler, c'est parce qu'on attend d'eux une parole qui n'est pas la leur, comme lorsque Mariotte est contrainte de se traduire « en petit nègre »³² pour que Monsieur Moreau la comprenne. Devant cette impossibilité de parler, devant le danger de la langue, qui peut aller jusqu'à constituer une menace de mort pour certains personnages³³, c'est bien souvent le silence ou le cri, une parole absente ou une parole déformée, qui prend le relais des mots. Après son suicide raté, Ernie Lévy refuse de se remettre à parler et « sa langue s'appesantit »³⁴ ; après

le pogrom auquel a survécu le jeune homme de Galicie, sa langue devient « comme un couteau dans [s]a bouche »³⁵ ; lorsque la mulâtresse Solitude, à la fois humiliée par les blancs et rejetée par les noirs, se retrouve seule au monde, « sa bouche s'ouvr[e] sur une langue pendante » et elle se met à pousser « de petits cris animaux »³⁶. La langue en tant qu'organe se dégrade en même temps que la langue en tant que parole, et devient ainsi le signe de l'impossibilité de dire, de l'incapacité des mots à formuler certaines choses. Dès la première page d'*Un plat de porc aux bananes vertes*, Mariotte s'interroge sur la pertinence du français, sur la légitimité d'utiliser le mot « événement » pour désigner ce qu'elle entend décrire :

*Il y faudrait, en conséquence, un mot... qui malheureusement n'existe pas [...]. Je ne puis employer d'autre langage que celui des vivants, mais j'avertis le fantôme du cahier que tous les mots concernant un hospice doivent être vidés de leur sang, jusqu'à la dernière goutte.*³⁷

Et, comme en écho, le Haïm de *L'Étoile du matin* lui répond :

*Comment exprimer le ciel d'Auschwitz ? Comment exprimer ses impressions sur le tas de cadavres ? Ou simplement : une journée d'Auschwitz ? Impossible. La langue française n'était pas faite pour cela, mais quelle langue l'était ? L'obstacle était trop haut : c'était une vraie course d'obstacles, les uns réels, les autres imaginaires ; imaginaire du public, imaginaire de l'auteur.*³⁸

32. *Un plat de porc aux bananes vertes*, op. cit., p. 34.

33. C'est souvent le cas dans *Le Dernier des Justes* où, en 1240, « la mort planait sur chaque réponse des talmudistes » (p. 15), où l'on endort la méfiance du Juste Israël en lui laissant penser que, bien que juif, il a « véritable langue d'homme » (p. 17), où les enfants juifs de Stillenstadt ont peur de demander leur chemin de peur que leur accent yiddish ne les dénonce comme juifs, etc.

34. *Le Dernier des Justes*, op. cit., p. 296.

35. *Ibid.*, p. 104.

36. *La Mulâtresse Solitude*, op. cit., p. 98.

37. *Un plat de porc aux bananes vertes*, op. cit., p. 12.

38. *L'Étoile du matin*, op. cit. p. 204.

Ce décalage entre ce que l'écrivain pense dire, ce que la langue peut dire et ce que le lecteur veut ou peut comprendre cristallise toute l'ambiguïté d'André Schwarz-Bart, contraint de dire le monde des morts dans la langue des vivants, de parler des siens dans une langue qui n'est pas la leur. Si l'auteur du *Dernier des Justes*, d'*Un plat de porc aux bananes vertes* et de *La Mulâtresse Solitude* a été si mal compris à la sortie de chacun de ces romans, c'est parce qu'il parlait une langue qui n'était celle de personne. Après avoir égrené dans tous ses romans ce motif de la scission identitaire et linguistique, après avoir tendu autant que possible vers un langage qui confinerait à l'universalité de la musique, André Schwarz-Bart mal compris, mal entendu, a fait le même choix que ses personnages : celui du silence. Seule *L'Étoile du matin*, comme l'écho d'une voix revenue d'entre les morts, témoigne une dernière fois à travers le personnage de Haïm, ouvertement présenté comme un double

fictionnel de l'auteur, de la cicatrice laissée par toute cette incompréhension :

Haïm avait séjourné en Guyane, en Afrique, et il s'était installé aux Amériques insulaires. Il avait publié deux ou trois livres, autrefois, et maintenant, il se vivait comme un shlemiel, un homme qui avait perdu son ombre. Mais il n'avait pas seulement perdu son ombre, il avait aussi perdu son moi, et il était comme la mulâtresse Solitude, l'héroïne d'un de ses romans, du temps où elle n'existait pas. Il était en deuil de la littérature, en deuil de lui-même. Était-ce la suite de certaines affaires parisiennes ? Sans aucun doute, cette meurtrissure survivrait à tout. Avoir une famille spirituelle : quel privilège, quel soutien, quelle lumière au quotidien. Seul, il était seul, à porter la nuit du monde et son propre chaos.³⁹

39. *Ibid.*, p. 203.