


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

Robert Miller et Gloria Onyeoziri-Miller, University of
British Columbia 

RELIEF – Revue électronique de littérature française
Vol. 15, n° 2 : « Intertextualités dans les œuvres d'André
et de Simone Schwarz-Bart », dir. Kathleen Gyssels et
Odile Hamot, décembre 2021

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press
Site internet : www.revue-relief.org

Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Pour citer cet article

Robert Miller et Gloria Onyeoziri-Miller, « Les fragments d'un
retour : le Saint-Césaire d'*Un plat de porc aux bananes vertes* »,
RELIEF – Revue électronique de littérature française, vol. 15, n° 2,
2021, p. 8-22. doi.org/10.51777/relief11438

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

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

Résumé

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

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

En postulant l'existence d'un intertexte césairien inscrit dans la composition d'*Un plat de porc aux bananes vertes*, nous parlons d'une conception dialogique de l'intertexte qui implique trois aspects : la narratrice reconnaît l'importance d'un auteur ; elle s'y associe au point de lui adresser la parole ; et elle arrive à articuler une perspective qui se distingue de la sienne : que ce soit un contraste, une opposition, un questionnement sceptique ou simplement un sourire ironique². L'intertexte à caractère dialogique ne dépend ni d'échos ni d'imitation stylistique. Il inclut des allusions et des reprises thématiques, mais ce ne sont là que des clins d'œil obligeant le lecteur à se rappeler l'auteur évoqué s'il veut suivre ce dialogue implicite et sous-jacent : l'intertexte comme événement et comme spectacle. Mikhaïl Bakhtine avait déjà prévu cette forme d'intertextualité lorsqu'il définissait la présence dans le discours romanesque de ce qu'il appelait « le discours persuasif interne » :

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

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

féconde, il n'y a point imitation extérieure, simple reproduction, mais évolution créatrice ultérieure de la parole « étrangère » (plus exactement : semi-« étrangère ») dans un contexte nouveau, et dans des conditions nouvelles³.

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

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

D'un côté, les conditions des derniers jours de Mariotte à Paris semblent diriger notre attention vers Aimé Césaire. Mariotte est martiniquaise comme Césaire et pas guadeloupéenne comme Simone Schwarz-Bart. Elle appelle les parties de son journal intime des Cahiers⁴. Mais de l'autre côté, ce sont les différences qui frappent le plus. Alors que Césaire est déjà devenu le « Saint-Césaire » tenant entre ses mains le destin de la Martinique, Mariotte pour sa part est privée de toute forme d'autorité, d'influence voire d'autonomie. Si le retour évoqué par le poème de Césaire est difficile et problématique pour des raisons liées à l'acculturation⁵, celui de Mariotte reflète plus directement les conditions oppressives et

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

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

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

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

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

Cette réflexion implique que ce n'est pas le comportement personnel de la sœur qui opprime mais l'institution dont elle assume le fonctionnement au jour le jour. C'est au sein de ce milieu, de ce lieu privilégié d'un capitalisme dysfonctionnel que Mariotte met en scène l'état d'un exil sans retour des colonisés déchus en métropole⁶.

Les sept *Cahiers* de Mariotte

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

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

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

Le retour du/au passé n'est pas un passage facile, ouvert au premier preneur. Il est sujet à des sentiments complexes de honte, de dégoût et de doute. L'hospice est en soi un lieu qui empêche de dire ses origines, d'honorer la mémoire qu'on porte en soi. Dans la perspective présentée par Mariotte, c'est la « maison abandonnée » de l'humanité où notre mémoire est vidée de son caractère expressif et humain, et où le retour de cette mémoire ne saura plus mériter le titre d'événement. Il suffit de lire les descriptions offertes par Mariotte de ses cohabitants, comme « Mlle Chavaux, dite Pissette, soudain affolée par l'idée de mourir. [...] Mais elle aura beau dire et beau faire, l'amie Pissette [...] je ne puis accorder à tous ces vains sauts de carpe la qualité souveraine d'événement » (p. 11). Selon Bernadette Cailler dans sa lecture de Césaire, « le retour à l'île natale passe toujours par la mort⁷ ». Parlant plus particulièrement du *Cahier d'un retour au pays natal*, elle écrit que le poète « n'est [...] ici uni à son île natale que pour y découvrir les images d'une terre "plus natale et dorée d'un soleil que n'entame nul prisme". La vision expulse le poète vers une randonnée longue, tumultueuse, qui commence dans la nuit, la solitude et la mort⁸ ». La condition de Mariotte comme internée d'un hospice est incorporée à la vision de mort au sein d'une communauté composée d'êtres vivants qui sous-tend la poétique de Césaire et celle des Schwarz-Bart. Ainsi le poète du *Cahier* décrit-il la « vie » qu'il perçoit autour de lui : « De nouveau cette vie clopinante, cette mort, cette mort sans sens ni pitié, cette mort où la grandeur piteusement échoue, l'éclatante petitesse de cette mort, cette mort qui clopine de petites en petites⁹. »

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

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

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

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

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

Dans le Cahier 3, c'est le coffre à pain sur lequel Mariotte s'assoit après les repas, pendant que d'autres résidents causent et jouent aux cartes, qui devient la nouvelle voie d'accès à la mémoire. Sa propre analyse la mène à ce lien entre un poste d'observation dans l'asile et le besoin de se souvenir. Comme prélude à la réflexion du Cahier 3, elle remarque le rapport entre les conditions de l'asile et la déchéance mentale des résidents : « Pleine d'amertume, je songeais que celles mêmes qui arrivaient *entières* à l'asile bientôt se désagrè-geaient » (p. 70). Cette déchéance, qui n'est pas seulement un effet naturel du vieillissement mais un processus institutionnel, est ponctuée à travers le texte d'images de putréfaction, de déformation et de perte de dignité physique. Dans *La Parole poétique d'Aimé Césaire* (1992), Gloria Onyeoziri analyse la notion récurrente de la putréfaction dans le *Cahier d'un retour au pays natal* : « Par l'emploi temporel de la métonymie incluse dans "les plaies bien antiques", le poète évoque l'esclavage, l'événement historique qui est à la base de cette déchéance. Les plaies sont comme une cicatrice qui demeure pour rappeler ou pour évoquer le passé¹¹. » Pour Mariotte, la putréfaction figurera dans son évocation de la Martinique, mais elle s'étend aussi au scandale de la ségrégation systémique des personnes âgées et aux conditions de son propre travail de narration.

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

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

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

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

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

première image qui se forme dans ce contexte est la ville de Saint-Pierre avant sa destruction, baignée dans une aura de beauté, et sa mère « dans cette tombe étrange qu'elle s'était creusée, en moi, le 8 mai 1902, quand les flots de lave volcanique eurent recouvert son petit monde » (p. 85). La montagne Pelée est présente dans le *Cahier* de Césaire et reste indissociable du « morne oublié, oublieux de sauter¹² ». Le petit poisson de chez nous n'est pas sans rappeler « la fière pirogue » : « donnez-moi sur cet océan divers l'obstination de la fière pirogue et sa vigueur marine »¹³. Mais si la pirogue, aussi riche en connotations antillaises que le petit poisson, est humanisée comme symbole des grands voyages de retour, elle est aussi plus phallique et masculine dans ses connotations que le poisson de Mariotte, s'accompagnant d'une « prière virile ». Le Cahier 3 de Mariotte représente le parallèle le plus proche de la poétique du *Cahier*, tant dans son effort pour aborder les morts du passé que dans sa conscience de la mort qui menace de nous barrer ce chemin. Alors que le poète dit « Que de sang dans ma mémoire¹⁴ », Mariotte conclut son troisième cahier en s'efforçant de reconstituer l'image de sa mère « dans cette tombe étrange qu'elle s'était creusée » au moment de la grande conflagration de Saint-Pierre.

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

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

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

13. *Ibid.*, p. 51.

14. *Ibid.*, p. 35.

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

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

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

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

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

Raymoninique Rebelle

Alors que les sept Cahiers de Mariotte suggèrent des parallèles avec le *Cahier* de Césaire, deux figures qui paraissent au milieu du récit (Cahiers 4 et 5), à savoir le Rebelle et le « nègre » méprisé par le public de la métropole, intensifient considérablement les enjeux dialogiques de l'intertexte césairien. Raymoninique est l'un des personnages principaux du Cahier 4. Un des candidats à la paternité de Mariotte, il est en prison au moment où Man Louise commence à agoniser, arrêté pour avoir abattu un contremaître blanc. Quand il s'avère nécessaire de descendre à Saint-Pierre vendre la viande d'un cochon et acheter une chemise de nuit pour l'enterrement, Hortensia, la mère de Mariotte, décide de profiter de l'occasion pour apporter un plat de porc à Raymoninique. À la fin de ce repas, Madame Tété, membre de la délégation, lui pose une question : « Croyez-vous que ce coup de sabre a valu votre liberté ? » (p. 127). Il lui répond : « si je sors un jour, ce ne sera pas pour me coucher devant un Maître¹⁵ ».

La figure du Rebelle assume dans l'œuvre de Césaire en général différents rôles historiques associés à ce que Bernadette Cailler appelle un « délire collectif » et un « inconscient qui parle »¹⁶, qu'il s'agisse d'Henri Christophe, de Toussaint l'Ouverture ou de Patrice Lumumba. Abiola Irele explique l'esprit de révolte chez Césaire comme la nécessité « de passer de l'état passif d'une condition subie à la positivité du refus et de l'affirmation de soi, de transformer une négativité imposée en source de force et en dynamique de l'action libératrice¹⁷. » Le Rebelle comme personnage de *Et les chiens se taisaient* est, selon Cailler « à la fois Esclave (sur l'île natale), Roi (sur le continent perdu) et Homme-Messie des temps futurs¹⁸ ». Dans les mots du Rebelle lui-même par exemple :

et je me lève, et je tiens ferme
au milieu de toutes ces eaux charrieuses
de branches, de boues et de serpents¹⁹.

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

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

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

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

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

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

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

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

Le « nègre grand comme un pongo »

Cette privation primordiale qui la pousse à la fin de sa vie à partir à la recherche du restaurant-mirage de Rosina Bigolo est aussi associée au spectacle que Mariotte offre à la foule dans les rues de Paris le 9 décembre 1952. Encore une fois, elle entre dans le rôle d'un personnage césairien à savoir le « nègre grand comme un pongo » que le poète voit dans un tramway²¹. Après une longue description parodique de la laideur physique de cet homme, le poète fait allusion à la réaction des autres passagers : « Un nègre comique et laid et des femmes derrière moi ricanaient en le regardant ». Reste le plus choquant : « J'arborai un grand sourire complice... Ma lâcheté retrouvée ! »²². Ainsi le problème présenté par ce passage de Césaire a plusieurs dimensions : il met en scène l'aspect viscéral des stéréotypes racistes, il révèle le mépris auquel ces stéréotypes exposent les Noirs, et il constate la possibilité d'une complicité de la part de noirs se croyant plus « civilisés », plus « recevables » au sein d'une société qui opprime son propre peuple.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ayant assumé le rôle hautement théâtral de mendiant en dehors d'un café, elle commence par réduire les donateurs potentiels à une distribution historiquement déterminée. C'est-à-dire que tous ceux qui risquent de la mépriser (parce qu'ignorer un mendiant ou lui faire l'aumône, dans la conception de Mariotte, est également un acte de mépris), participent du panthéon du colonialisme tel que défini par Césaire dans le *Discours sur le colonialisme*, menant directement de la Traite des esclaves à la Shoah²³. Comme se dit Mariotte : « combien de possibles négriers » figurent parmi ces gens qui passent, « [combien] de possibles bonnes âmes tueuses de juifs », « de possibles missionnaires », « de possibles banquiers, généraux, archevêques, patrons de bordels », « de possibles constructeurs d'avenir » (p. 159). Dans ce cas, quand on lit ce passage à la lumière de son intertexte césairien, on peut penser que les Schwarz-Bart n'ont pas seulement écrit ce texte à quatre mains pour montrer les parallèles entre le colonialisme et l'Holocauste mais aussi pour suggérer une continuité logique entre les deux réalités. Comme l'explique Césaire :

Où veux-je en venir ? À cette idée : que nul ne colonise innocemment, que nul non plus ne colonise impunément ; qu'une nation qui colonise, qu'une civilisation qui justifie la colonisation – donc la force – est déjà une civilisation malade, une civilisation moralement atteinte, qui, irrésistiblement, de conséquence en conséquence, de reniement en reniement, appelle son Hitler, je veux dire son châtiment²⁴.

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

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

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

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

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

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

« S.O.S. poétique » : Appel direct

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

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

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

Les connotations religieuses que Mariotte inscrit dans son appel au secours suggèrent un certain élément du sacré dans son rapport avec son célèbre compatriote : il est à la fois l'écrivain qu'elle avait aspiré à devenir et le saint de la Parole d'un vécu identitaire qu'elle partage avec lui. Elle lui demande de frapper « sur le tambour de [sa] mémoire » (p. 151), ce qui implique une culture commune sous forme de musique et un lien entre ses luttes avec la mémoire personnelle (« ma mémoire ») et la mémoire collective qu'elle réclame comme « paroissienne ». Elle cite le poème « Aux écluses du vide » pour deux raisons : le titre décrit littéralement sa condition au moment de sortir du Trou parce que la porte de l'asile va s'ouvrir pour elle comme une écluse, lui permettant de naviguer dans une mer de mémoires manquées où elle va bientôt sombrer ; mais aussi, les mots du poème « Je suis tout nu. J'ai tout jeté. Ma généalogie. Ma veuve. Mes compagnons »²⁵, qu'elle cite en escamotant « Ma veuve » (peut-être pour y insérer son identité de femme), semblent définir, et avec une grande précision, les problèmes auxquels elle est confrontée. Elle est nue parce que l'hospice et la métropole raciste (doublement représentés ici par monsieur Nicolo) l'ont exposée au regard méprisant qu'elle conçoit à son propre égard, pour ne pas en laisser le pouvoir aux autres. Elle a abandonné les seuls liens avec ses origines (sa généalogie), alors que ses voisines du Trou comme Jeanne et la Bitard sont de fausses compagnes parce que leur regard est fondamentalement une forme de réification. L'inclusion de l'autre poème du même recueil, « Blues de la pluie²⁶ » se justifie surtout par l'expression « nos mémoires défaites », éminemment applicable aux efforts de Mariotte pour ne pas mourir seule, sans s'être souvenue de son pays. Quant à la phrase énigmatique du poème : « et des peuples de force étrange, nous laissons pendre nos yeux », on peut dire que Mariotte reconnaît dans l'allusion au lynchage une histoire d'oppression, douleur ultime de sa conscience.

Les six notes en fin de texte

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

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

26. *Ibid.*, p. 18.

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

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

Reste à déterminer les implications de cette scission entre le rôle de Césaire comme « discours persuasif interne » dans le récit d'un personnage fictif et comme écrivain formellement cité dans le métatexte des auteurs. Maha Ben Abdeladhim voit dans les notes « une volonté d'inscription historique²⁷ » de la part de deux auteurs dont la relation conjugale avait déjà rendu opaque la « voix de l'énonciateur²⁸ ». Pour nous, André et Simone Schwarz-Bart font de l'intertexte césairien le point de mire de leur réinsertion dans le texte comme énonciateurs du discours de Mariotte. Les lecteurs/trices devraient-ils voir dans cet acte scriptural la revendication d'une perspective historique plus englobante que celle de Mariotte, plus proche des courants intellectuels concentrant en Aimé Césaire les formes d'oppression réunies dans l'expérience de chacun des deux auteurs ? Ne serait-ce pas contredire la citation de Césaire mise en exergue « Et voici l'homme à terre, et son âme est comme nue » qui semble nous inviter à prendre au sérieux cette femme qui nous parle du fond du Trou ? Il est possible que pour les Schwarz-Bart le dialogue mis en branle par cet intertexte dépasse les limites de la fiction romanesque²⁹. Pour saisir pleinement tout ce que nous dit Mariotte, nous sommes obligés de renoncer à toute idéalisation de son discours : nous devons, pour bien comprendre celui-ci, accepter le potentiel d'incohérence inscrit dans les conditions de son existence. Conditions que les Schwarz-Bart ne tenaient pas moins à recréer dans la mesure où Mariotte évoque la prise de parole d'une femme opprimée dans un univers postcolonial qui ne leur était que trop bien connu.

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

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

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

Bibliographie

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