

Le Conte et le masque ou les équivoques de l'autobiographie dans *Le Cœur à rire et à pleurer* de Maryse Condé

Odile Hamot, Université des Antilles 

RELIEF – Revue électronique de littérature française
Vol. 15, n° 1 : « (Re)Traduire les classiques français »,
dir. Maaïke Koffeman et Marc Smeets, juillet 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

Odile Hamot, « Le Conte et le masque ou les équivoques de l'autobiographie dans *Le Cœur à rire et à pleurer* de Maryse Condé », *RELIEF – Revue électronique de littérature française*, vol. 15, n° 1, 2021, p. 185-198. doi.org/10.51777/relief10895

Le Conte et le masque ou les équivoques de l'autobiographie dans *Le Cœur à rire et à pleurer* de Maryse Condé

ODILE HAMOT, Université des Antilles

Résumé

C'est la question des rapports entre fiction et autobiographie dans l'écriture de Maryse Condé que cette étude aimerait examiner à travers le cas du *Cœur à rire et à pleurer* dont l'ambiguïté générique n'a pas toujours été perçue par les lecteurs, enclins à y voir la relation factuelle de l'enfance guadeloupéenne de l'écrivain. Or, tel n'était sans doute pas le dessein de l'auteur et nombre d'éléments, paratextuels notamment, invitent à la circonspection : à commencer par la notion, restée ininterrogée, de « conte vrai », mais encore l'épigraphe proustienne qui semble, à l'orée du livre, dénoncer comme vaines toute prétention à la restitution du passé et toute tentation d'une lecture trop clairement biographique. Sans doute est-ce dans cette oscillation entre les deux pôles contradictoires de la réalité et de la fiction que s'inscrit l'esthétique du masque et de l'obliquité mise en œuvre par Maryse Condé, comme unique façon, peut-être, d'accéder à une vérité de l'être, éminemment littéraire et, en définitive, seule vraie.

« Louis ne cesse de dire qu'un jour, vous nous surprendrez tous ! m'assurait-elle.

– En faisant quoi ? » me moquais-je.

Elle prenait son air inspiré :

« Je vous vois bien écrivant des romans. »

Nous riions toutes les deux de cette bonne plaisanterie. Elle poursuivait :

« Vous avez d'incontestables talents de conteuse. Par exemple quand vous me décrivez votre enfance dans votre famille de Grands Nègres¹. »

Ces propos que, vers 1961, tenait à Maryse Condé son amie Yolande, alors que l'éventualité d'écrire ne l'effleurait pas encore, indiquent la place séminale qu'occupera, dès l'origine, la part autobiographique dans l'écriture condéenne ainsi que l'extrême porosité de la frontière qui la sépare de l'espace romanesque. Raconter, se raconter semblent ainsi procéder d'une seule et unique démarche qui défie ou redistribue les frontières génériques. Ce sont ces liens ambigus entre fiction et autobiographie que la présente étude se propose d'examiner, à travers le cas spécifique du *Cœur à rire et à pleurer* dont le statut générique, sous des dehors apparemment sans aspérités, ne laisse pas d'être équivoque. Publié en 1999, l'ouvrage apparaît en effet comme le premier volet du diptyque explicitement autobiographique de Maryse Condé, et trouve son pendant, en 2012, dans *La Vie sans fards*. Consacré aux premières années de l'écrivain, il relate son enfance guadeloupéenne dans les années cinquante, au sein d'une famille de la bourgeoisie de Pointe-à-Pitre, jusqu'aux années étudiantes à Paris, avec la découverte, fascinante et douloureuse, de « la vraie vie ». Le propos, transparent, des *Contes* ne dissimule pas cependant certaines interrogations relatives à leurs véritables enjeux

1. Maryse Condé, *La Vie sans fards*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2012, p. 113 (dorénavant VSF).

littéraires et existentiels, faisant naître le soupçon d'une possible méprise quant à la réception que le livre a majoritairement suscitée, exception faite de quelques critiques². L'ambiguïté des liens qui s'y tissent entre fiction et autobiographie invite ainsi à une tentative d'explicitation du projet littéraire de l'auteur à partir de l'examen du dispositif paratextuel mis en place, et engageant, d'une part, une réflexion générique sur la notion paradoxale, et restée encore largement ininterrogée, de « conte vrai » sous laquelle l'auteur fait le choix d'inscrire sa démarche ; et, d'autre part, un commentaire de l'épigraphe proustienne qui, au seuil de l'ouvrage, fait entendre ce qui pourrait sembler un surprenant désaveu de l'entreprise autobiographique elle-même. En dernière instance, il convient, à la lumière des fécondes analyses de Marthe Robert, de se pencher sur le choix d'une catégorie générique dont la nature fictionnelle contrevient notoirement aux exigences du projet autobiographique : la parole oblique du conte, contestant la véridicité de l'anecdote, apparaît alors comme l'instrument paradoxal d'une démarche heuristique qui dévoile autant qu'elle dissimule la vérité d'un moi voué, peut-être, en définitive, à demeurer insaisissable.

Ambiguïté générique et réception

Le Cœur à rire et à pleurer est écrit, selon Deborah M. Hess, « comme une transcription des souvenirs de jeunesse et comme les mémoires d'un écrivain d'âge mûr, qui réfléchit sur son passé et sur sa définition identitaire ». Entreprise d'autant plus malaisée que l'objet donné à appréhender par la mémoire s'éloigne dans le temps et se dissout dans un flou de moins en moins saisissable : « Il est difficile, ajoute-t-elle, de se rappeler le parfum exact d'un certain moment de la jeunesse, d'autant plus de la petite enfance, mais Maryse Condé l'a réussi dans un ouvrage d'une inspiration plus personnelle³ ». De même, dans leur hommage à la « nomade inconvenante », Madeleine Cottenet-Hage et Lydie Moudileno évoquent *Le Cœur à rire et à pleurer*, où « pour la première fois, [Maryse Condé] s'autorise à raconter ces instants de vie où le cœur vous manque, où l'on risque de s'abîmer dans l'insupportable de 'la vie scélérate'⁴ ». Ces mots résument parfaitement l'opinion générale que l'on se fait du livre comme la réception explicitement autobiographique qu'il a suscitée, confortée bien souvent par les propos mêmes de l'auteur, rappelant volontiers, dans ses entretiens ou dans d'autres ouvrages, certains épisodes qui s'y trouvent relatés⁵. Or, à bien y regarder, *Le Cœur à rire et à pleurer* manifeste une ambiguïté générique à laquelle les lecteurs, tout occupés de la substance autobiographique – quête identitaire, aliénation de la petite bourgeoisie guadeloupéenne, conflits de générations, émergence d'une personnalité rebelle... – n'ont guère prêté attention, invités en cela, du reste, par la subtile stratégie du masque mise en place par

2. Voir par exemple Louise Hardwick, « La Question de l'enfance », dans Noëlle Carruggi (dir.), *Maryse Condé, Rébellion et transgression*, Paris, Karthala, 2000, p. 43-65 ; Anne Malena, « Playing with Genre in Condé's Autofiction », *Journal of West Indian Literature*, vol. 12, n° 1-2, 2004, p. 154-169.

3. Deborah M. Hess, *Maryse Condé, Mythes, paraboles et complexité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 96.

4. Madeleine Cottenet-Hage et Lydie Moudileno, « Présentation », dans *Maryse Condé : une nomade inconvenante*, Matoury, Ibis rouge, 2002, p. 9.

5. Voir par exemple VSF, p. 124 et 222 ; Maryse Condé, *Le Cœur à rire et à pleurer*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 17 (dorénavant CRP).

l'auteur. Cette ambiguïté s'affirme pourtant – quoique, il est vrai, avec discrétion – dès le paratexte.

La couverture du livre fournit, en effet, au-delà du titre clairement identifiable sous le nom de l'auteur, « un ingrédient quelque peu hétérogène⁶ » placé en bas de page – « Souvenirs de mon enfance » –, que Genette propose d'appeler « indication générique⁷ » et dont le rôle, décisif, consiste à faire connaître le « statut officiel que l'auteur et l'éditeur veulent attribuer au texte⁸ ». Cette mention paratextuelle « qu'aucun lecteur ne peut légitimement ignorer⁹ » entre en parfaite congruence avec le titre qui, mentionnant par métonymie le siège de la vie affective ainsi que deux de ses manifestations les plus fondamentales, oriente la réception du côté de la confession des émotions personnelles qui émailleraient, dans leur succession contrastée, un parcours individuel donné pour vrai. À ce stade, le paratexte instaure donc un horizon d'attente typiquement autobiographique, dès lors que l'on définit le genre, avec Philippe Lejeune, comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité¹⁰ ». Cette impression première se voit, du reste, confirmée par la formule « récit de souvenirs » utilisée plus tard par l'auteur dans l'« Avant-dire » de *La Vie sans fards*.

On s'avise cependant que, passée la couverture, l'indication générique entre en concurrence frontale avec le véritable sous-titre du livre, « Contes vrais de mon enfance », intégrant lui aussi un terme de désignation générique. Situation inédite au sein du système de la titrologie moderne dont les trois éléments – titre, sous-titre et indication générique –, sont censés délivrer des informations convergentes ou pour le moins compatibles. Une confusion s'installe donc d'emblée, soutenue par la reprise, dans le sous-titre et l'indication générique, du même groupe prépositionnel – « de mon enfance » –, laissant planer l'idée de la possible interchangeabilité des « souvenirs » et des « contes vrais ». Glissant dans l'ombre de la catégorie générique annoncée sur la couverture, ces derniers voient leur discordante requête fictionnelle absorbée par le contexte autobiographique mis en place, s'ils ne passent pas tout simplement inaperçus aux yeux du lecteur inattentif. Ils tendent à voir s'évanouir le caractère de fictivité qui leur est consubstantiel, fortement atténué, du reste, par la subséquence directe d'une épithète affichant leur atypique véracité. L'idée vient alors que le terme « conte » pourrait dénoter le simple fait de raconter, hypothèse qui, non seulement estomperait le caractère ostensiblement oxymorique de la catégorie « contes vrais », mais offrirait une issue apaisée au conflit sémantique inhérent à l'information paratextuelle. C'est sur cette incertitude quant au sens à conférer au terme « conte » que s'ouvre le livre.

Pour autant, l'éviction de la distorsion liminaire entre les deux termes génériques n'empêche pas pleinement l'adhésion puisqu'elle reviendrait à tenir pour immotivé le double choix paratextuel et à tenir une telle oscillation, à une place pourtant stratégique du livre,

6. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 62.

7. *Ibid.*, p. 61.

8. *Ibid.*, p. 98.

9. *Ibid.*

10. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 [1975], p. 14.

pour une bénigne inconséquence de l'auteur ou de l'éditeur. Force est donc d'admettre que la poétique du livre s'inscrit résolument au cœur de cette contradiction inaugurale, venant idéalement illustrer la question des cas génériques limites, envisagée par Philippe Lejeune dans son *Pacte autobiographique* : « si la contradiction interne, estime-t-il, était volontairement choisie par un auteur, elle n'aboutirait jamais à un texte qu'on lirait comme une autobiographie ; ni vraiment non plus comme un roman mais à un jeu pirandellien d'ambiguïté¹¹. »

Nul doute qu'un tel jeu pirandellien ait pu séduire Maryse Condé, qui s'arrogerait alors la liberté d'expérimenter la possibilité, inédite, d'un pacte de lecture délibérément bifide : autobiographique, d'une part, induit par le terme « souvenirs » et le déterminant possessif à la première personne inclus dans la mention générique ; romanesque, d'autre part, selon la terminologie de Philippe Lejeune, engageant une « attestation de fictivité » fournie par le terme « conte ». L'opacification de l'horizon d'attente du livre consécutive à un tel choix n'a pas échappé à la critique et a été rapportée à l'ambiguïté de la notion peu commune de « conte vrai » : ainsi, selon Louise Hardwick, le sous-titre « nous signale bien que le ton qu'emprunte l'auteur dans ce projet d'écriture est plutôt ambigu. Le mot "conte" rend floues les barrières entre réalité et fiction ; la notion d'un "conte vrai" devient donc idiosyncrasique¹² ». C'est ce concept singulier et assez trouble de « conte vrai », sous lequel Maryse Condé choisit d'inscrire son projet, qu'il importe désormais d'interroger.

Les « contes vrais » ?

Un ouvrage de langue française du XIX^e siècle rappelle la distinction sémantique, inhérente à la place syntaxique de la caractérisation, qui oppose la formule « conte vrai » à son homologue inversé « vrai conte » : « un vrai conte est un conte dans toute la force du terme. Ici, il signifie éloigné de la vérité ; un conte vrai, c'est un récit conforme à la vérité¹³ ». La postposition de l'adjectif, faisant porter l'accent sémantique sur le second terme du syntagme, atténue la charge notionnelle du premier, qui tend dès lors à se déprendre de son sens générique pour renvoyer à un acte narratif plus général et à une forme moins clairement identifiable dont le terme « récit » pourrait offrir une glose commode. Un tel partage est repris en 1943 par le dominicain Yves Filfe dans son compte rendu du *Petit Prince* de Saint-Exupéry : « C'est un conte, pas un conte vrai, mais un vrai conte. Or ce sont les poètes qui font les vrais contes. Et Antoine de Saint-Exupéry est un poète¹⁴. » Ainsi, au rebours du « vrai conte » qui trouve son lieu au cœur de l'invraisemblable et se voit affecté d'un indice fictionnel majeur –, le « conte vrai » se définirait négativement, non comme l'antonyme du texte de fiction, mais plutôt comme un récit du vraisemblable, présentant une affabulation modérée. Il apparaît donc qu'en caractérisant de la sorte ses « Contes », Maryse Condé, loin de proclamer l'absolue vérité de son propos, semble plutôt signaler, au cœur de l'oxymore où elle place son

11. *Ibid.*, p. 32.

12. Louise Hardwick, « La Question de l'enfance », *op. cit.*, p. 43.

13. Claude François et Joseph Fontaine, *Méthode comparative pour le français et le latin*, Paris, Périsse et Compère, Léopold Collin, 1806, p. 109.

14. Yves Filfe, « Antoine de Saint-Exupéry, "Le Petit Prince" », *Revue dominicaine*, décembre 1943, p. 316.

dessein, une limite à l'affabulation à laquelle elle entend se livrer et, ce faisant, en signale subrepticement l'existence fondatrice. Le pacte référentiel instauré par les textes autobiographiques, dont le but est la fidélité au vrai et non au « simple vraisemblable¹⁵ », s'y trouve de la sorte clairement dénoncé. C'est dans cet écart entre le vrai biographique et le vraisemblable fictionnel que se situe donc l'enjeu du livre qui, par là, fait sien le « mensonge¹⁶ » inhérent à toute littérature.

À cette première opposition, s'en ajoute une autre, à la fois corollaire et implicite, entre le « conte vrai » et le « conte merveilleux » qui, on le sait, fait la part belle à un surnaturel spécifique pleinement accepté des personnages comme du lecteur¹⁷ et se nourrit de « ce qui n'arrive pas, ce que les yeux ne voient pas, ce que la sagesse des journaux ne sait pas¹⁸ ». Il se caractérise par un irréalisme fondamental dont il n'entend aucunement faire mystère : il « fait parade de son irréalité, exhibe ses invraisemblances, grossit, rapetisse, déforme, dénature ses éléments sans le moindre souci d'être cru, avec l'arbitraire qui est la loi au royaume absolu de l'imagination¹⁹. » Le conte vrai, au contraire, serait ce qui récusé cet « extraordinaire qui n'est d'aucun jour » au profit d'un extraordinaire « de chaque jour²⁰ ». Du reste, révoquant l'éloignement indéfini instauré par le traditionnel incipit en « il était une fois » de son homologue merveilleux, il inscrit volontiers son action au sein d'une temporalité plus récente : cette relative modernité est signalée par le narrateur d'un « conte vrai » oranais, désireux de distinguer son récit de ces « vieux contes de fée remontant au temps de la mère l'oie²¹ » dont, pour sa part, le narrateur anonyme pouvait dire : « Ces choses-là n'arrivent plus de nos jours, [...] Je n'y crois pas, vous non plus²² ». Mais, s'il inscrit son action au cœur d'un quotidien relativement récent, s'il s'échappe des espaces fabuleux où conduit le conte de fée, le conte vrai n'en exige pas moins « que la fiction y soit exhibée comme telle constamment » puisque « tout lecteur de conte attend qu'on l'avertisse et réavertisse que 'ceci est un conte'²³ ». L'hypothèse selon laquelle le terme « conte » pourrait revêtir l'acception neutre de « récit » se trouve ainsi battue en brèche.

La fictivité relative du *Cœur à rire et à pleurer* ne saurait par conséquent se voir réduite à la question, quasi philosophique, de l'impossibilité de se dire ni ne signale l'inévitable inexactitude des souvenirs, rendus inaccessibles « par le temps écoulé²⁴ » – « oublis, erreurs, déformations involontaires, etc » (*VSF*, p. 111) étant le lot de l'autobiographe –, mais participe

15. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 36.

16. Nous employons le terme à dessein. Il pourra être mis en relation avec les propos de Maryse Condé dans l'« Avant-dire » de *La Vie sans fards*.

17. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 59.

18. Maurice Blanchot, « Du Merveilleux » [1947], dans *La Condition critique, articles 1945-1998*, Paris, Gallimard, 2010, p. 116.

19. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1977 [1972], p. 102.

20. Maurice Blanchot, « Du Merveilleux », op. cit., p. 59.

21. Anon., « Charité oranaise », *Revue mondaine oranaise*, 4 novembre 1906, p. 6.

22. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, op. cit., p. 102-103.

23. France Vernier, « Les Disfonctionnements [sic] des normes du conte dans *Candide* », *Littérature*, n° 1, 1971, p. 16.

24. Louise Hardwick, « La Question de l'enfance », op. cit., p. 45.

d'une démarche consciente de « falsification » du réel – le terme est de Maryse Condé (*VSF*, p. 11) – et de transgression assumée du pacte référentiel imposé par l'autobiographie, dont la formule serait, selon Philippe Lejeune : « Je jure de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité²⁵ ». Maryse Condé jure de dire la vérité mais s'octroie la liberté de ne s'y pas tenir. En témoigne exemplairement l'étonnante récusation, *a posteriori*, de l'épisode fameux de la saynète d'anniversaire, raconté dans *Le Cœur à rire et à pleurer* (p. 13) et confirmé à maintes reprises dans divers entretiens. « Extraordinaire conteuse, [Maryse Condé] pourrait nous faire avaler des couleuvres antillaises²⁶ », observe fort justement Lydie Moudileno. Le « conte vrai » est la forme qui lui permet une telle prise de liberté par rapport à la vérité. Ainsi, lorsque VèVè Clarke l'interroge sur le genre paradoxal dont elle a fait usage dans son livre – « Comment un conte peut-il être vrai ? » –, Maryse Condé affirme, d'une part, l'essentielle fictivité de son propos et, d'autre part, l'esthétique illusionniste, aux antipodes de l'ambition autobiographique, à laquelle elle a sacrifié : « C'est une façon de dire que c'était imaginé et que je le présentais *comme* la réalité²⁷ ». C'est donc bien une *fiction* d'autobiographie qu'offre l'auteur dans *Le Cœur à rire et à pleurer*, sous les dehors ambigus de son livre de souvenirs, qui ne se laisse réduire ni à une véritable autofiction, dont le pacte est explicitement romanesque, ni à la pure fiction – si l'on en juge par les informations fournies en couverture –, ni à la pure autobiographie. De cette falsification volontaire des données du réel, un autre élément paratextuel donne la mesure, qu'il convient d'examiner : l'épigraphe.

L'épigraphe proustienne

L'épigraphe proustienne, extraite des premières lignes la « Préface » du *Contre Sainte-Beuve* – « Ce que l'intelligence nous rend sous le nom de passé n'est pas lui » – ne laisse de surprendre à l'orée d'un ouvrage censément autobiographique et, qui plus est, sous la plume d'un auteur dont les prédispositions intellectuelles seront maintes fois célébrées comme une de ses qualités les plus remarquables²⁸. Maryse Condé ne retient de la préface de Proust qu'une seule phrase qu'il peut être utile de replacer dans son contexte :

Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence. Chaque jour je me rends mieux compte que ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions, c'est-à-dire atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de l'art. Ce que l'intelligence nous rend sous le nom de passé n'est pas lui²⁹.

25. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 36.

26. Lydie Moudileno, « De l'autobiographie au roman fantastique », dans Noëlle Carruggi (dir.), *Maryse Condé, Rébellion et transgression*, Paris, Karthala, 2000, p. 26.

27. Françoise Pfaff, *Nouveaux Entretiens avec Maryse Condé, écrivain et témoin de son temps*, Paris, Karthala, 2016, p. 182 (nous soulignons).

28. Les références à l'intelligence de Maryse sont foison : voir *CRP*, p. 140 et 147 ; *VSF*, p. 70 et 136 ; *Heremakhonon*, Paris, Seghers, 1988, p. 19.

29. Marcel Proust, « Préface », dans *Contre-Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1954, p. 43.

On s'avise cependant qu'un tel désaveu anti-intellectualiste ne revêt pas exactement la même signification sous la plume des deux auteurs. Chez Proust, c'est la vertu heuristique de l'intelligence, incapable par nature de saisir « cette pure substance de nous-mêmes³⁰ » qu'est le passé, qui fait l'objet d'une remise en question : « ce n'est qu'en dehors d'elle » que l'écrivain peut espérer parvenir à faire surgir des choses ou des lieux où sont désormais empressonnés les moments défunts de notre existence. Ainsi, la chose est bien connue, c'est dans la sensation d'un morceau de pain grillé trempé dans du thé que « soudain les cloisons ébranlées de [l]a mémoire céd[ent] » et que resurgissent, par un heureux effet de hasard, les heures « mortes pour l'intelligence³¹ ». En signalant à l'attention de son lecteur la seule phrase qu'elle détache du propos de Proust, Maryse Condé y jette une lumière toute différente : ce n'est pas tant le moyen – intelligence ou sensation – de saisie du souvenir qui se trouve alors mis en cause dans l'affirmation de son impéritie, que la fondamentale inadéquation de l'objet prétendument appréhendé (le passé) et de ce qui en est effectivement restitué par le travail de reconstruction intellectuelle. Maryse Condé n'invite donc pas, par ce biais, à une réflexion sur les moyens de l'autobiographie mais sur la lacune et le mensonge qui lui sont inhérents. Il ne saurait cependant s'agir, à cette place paratextuelle déterminante, de dénoncer les communes imprécisions du souvenir, mais bien, comme le rappelle Gérard Genette, de proposer un discret commentaire, un peu énigmatique, du texte, qu'il revient au lecteur, « dont la capacité herméneutique est [...] mise à l'épreuve³² », d'éclaircir.

Il est certes permis, avec Isabelle Rüf, par exemple, d'établir un rapport d'opposition implicite entre l'épigraphe et le mot central du titre et d'estimer que c'est au cœur, et non à l'intelligence, que l'auteur entend donner voix dans son livre³³ ; mais, sous des dehors anodins qui en dissimulent l'essentiel paradoxal, la citation ne constitue rien moins qu'un ironique désaveu de l'ambition autobiographique à laquelle l'ouvrage semble prétendre : ce qui sera donné à lire, est-il discrètement annoncé au seuil du livre, n'est pas le réel évanoui auquel nous donnons le nom de passé, foncièrement irréductible aux prises de l'intelligibilité rationnelle et du discours construit ; et ce quelque chose offert à la lecture requiert élucidation. Ainsi, l'irréductibilité ontologique du passé et de la saisie intellectuelle, invalidant toute prétention à la restitution de la vérité existentielle, condamne la parole prétendument autobiographique au monde de la fiction et de l'imaginaire.

Si, selon Proust, c'est à la sensation – celle par exemple des pavés inégaux d'une cour – qu'il revient de faire revivre fugitivement les moments défunts que l'intelligence échoue à saisir, c'est à l'imagination que Maryse Condé confie une telle tâche : « Oui je crois que l'imagination est plus vraie que les faits. Imaginer, c'est là que l'on peut trouver la vérité, oui, c'est quand on cherche dans sa tête à comprendre, c'est là qu'on arrive à trouver³⁴. » Comprendre,

30. *Ibid.*, p. 45.

31. *Ibid.*, p. 44.

32. Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 160.

33. Isabelle Rüf, « Maryse Condé : *Le Cœur à rire et à pleurer* », *Le Temps*, 30 janvier 1999.

34. Silvia Cappellini, « "Ce besoin d'expliquer le monde, mon monde à moi, cela me pousse à écrire." Entretien avec Maryse Condé », *Francofonia*, n° 61, 2011, p. 224.

alors, ne se définit pas comme un processus intellectuel, mais comme parole donnée à l'imagination dotée d'une extraordinaire vertu heuristique. Dans cette perspective, les propos tenus par l'auteur à Silvia Cappellini au sujet de l'écriture de *Victoire, les saveurs et les mots* se révèlent particulièrement éclairants pour *Le Cœur à rire et à pleurer* : « C'est la vérité que je cherche, et pour arriver à la vérité il faut, au contraire, que je sois le plus fidèle possible à ce qui vraiment est arrivé³⁵ » mais elle ajoute : « il y a deux niveaux : le niveau des faits, je crois assez solide, assez sûr, et le niveau psychologique, fait de sentiment et d'émotion qui est, je crois, pour moi, personnel et imaginaire à la fois³⁶. » Sont donc explicitement distinguées une vérité objective et une vérité intérieure, dispensée des exigences de l'exactitude factuelle et trouvant son expression la plus pure dans l'imaginaire. C'est manifestement cette vérité du sentiment et de l'émotion que vise Maryse Condé dans son livre de souvenirs, une vérité en parfaite congruence avec un genre qui trouve sa « loi au royaume absolu de l'imagination³⁷. »

La vérité de l'écrivain est toujours, selon Maryse Condé, une trahison-translation du réel. Dès lors, l'auteur peut, citant *Les Anneaux de manège* de Bernard Pingaud, affirmer l'équivalence de tous les processus de création : « Il devient indifférent que je me souviens ou que j'invente, que j'emprunte ou que j'imagine ». La vérité autobiographique peut s'accommoder de toutes les libertés prises avec la réalité, pour peu que, derrière ou à travers l'anecdote, sa présence en filigrane se fait sentir et irradie. Tels propos tenus par l'auteur sur *Heremakhonon* livrent de la sorte les enjeux du *Cœur à rire et à pleurer* :

L'enfance de Véronica est la mienne dans un certain sens. Ce qu'on y trouve de vrai c'est la relation que j'avais avec mon père qui, me semble-t-il, ne m'aimait pas beaucoup. Il aimait mes autres sœurs. Quand j'étais enfant, il me gâtait énormément mais quand j'ai commencé à avoir ma propre personnalité, nous étions souvent en désaccord car j'avais un penchant pour la controverse. Il avait l'habitude de dire, « Maryse est folle ». On peut dire qu'*Heremakhonon* brosse un portrait fidèle de certains aspects de mon enfance³⁸.

La transgression opérée sur le réel par le « portrait fidèle » éclaire le fonctionnement du « conte vrai » qui, à travers la stylisation de la fiction, accède à la vérité de l'être. Du reste, parlant de *Victoire*, Maryse Condé a ces mots révélateurs : « je n'avais pas besoin de mensonge, pas besoin de mythe, pas besoin d'embellissement³⁹ », signalant par là *a contrario* ce dont elle avait fait usage dans son premier livre de souvenirs qui, en dépit de la réception clairement autobiographique qui fut la sienne, entendait offrir une illusion du réel, vérité et mensonge indissociés, constituant, aux yeux de l'auteur, un accès à un essentiel qui n'entendait se dire que de façon seconde.

35. *Ibid.*, p. 223.

36. *Ibid.*, p. 224.

37. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, *op. cit.*, p.102.

38. VèVè A. Clark., « "Je me suis réconciliée avec mon île" ; une interview de Maryse Condé », *Callaloo*, n° 38, 1989, p. 92.

39. Silvia Cappellini, « "Ce besoin d'expliquer le monde..." », *op. cit.*, p. 223.

La parole oblique du conte

Le conte condéen est donc le langage indirect du vrai ; il en est le détour et le masque et, ainsi, fait signe vers ce qui demeure dissimulé, qu'il invite à rechercher. Tenter de comprendre la stratégie mise en œuvre dans *Le Cœur à rire et à pleurer* exige désormais d'interroger plus avant les modalités de l'instrument traditionnel dont il fait usage, à la lumière des précieux développements offerts par Marthe Robert dans *Roman des origines et origines du roman*.

Marthe Robert a parfaitement mis en lumière le principe général de transposition inhérent à la stratégie de lisibilité du conte, fondé sur un « déplacement de l'illusion qui consiste à afficher le faux pour obliger à découvrir le vrai⁴⁰. La distorsion de la mimésis si visiblement affichée constitue donc un mode d'accès oblique à une vérité souterraine, irréductible aux superficialités de l'adéquation au réel, qui institue le conte en « genre primordial », « dépositaire d'un savoir secret⁴¹ ». L'éloignement temporel et géographique qu'il consacre n'a pas pour unique vocation de divertir le lecteur ; il le contraint plus fondamentalement à une modification du regard vouée à déceler, sous les apparences les plus anodines, une réalité plus sombre : « Dépayser pour divertir, mais aussi pour évoquer ce qu'il y a d'occulte et d'interdit dans les choses les plus familières, tout l'art du conte est là⁴² ».

Le conte condéen, « à rire et à pleurer », engage ainsi son lecteur dans la quête de l'être secret qui se livre et se dissimule à travers la fiction. Parallèlement, l'écrivain, « persuadé que le passé seul éclaire le présent et que le retour aux origines est le seul chemin de la vérité⁴³ », fait du conte le moyen d'une archéologie du moi, retrouvant par là un temps originel « qui, ignorant les disjonctions de la raison, laisse à l'existence son unité primordiale⁴⁴ ». L'enfance est conçue comme l'âge « magique » de l'« unité primordiale de l'être », non plus comme « le fragment daté d'une biographie personnelle » : il est symboliquement « le temps d'avant la chute où êtres, choses et bêtes baignent encore dans le paradis de l'indistinct. Être enfant, redevenir enfant, c'est ainsi annuler la séparation irréversible causée par la pensée rationnelle, c'est retrouver la pureté, l'harmonie, la vraie connaissance⁴⁵ » dont l'accession à l'âge adulte signe la perte.

Or, il s'agit très précisément, on s'en avise, de ce qui s'est joué dans l'existence de Maryse Condé, avouant, dans *La Vie sans fards*, la blessure et l'humiliation qui, à la fin de l'enfance, fracturèrent son existence et la firent brutalement accéder, dans toute l'ironie de la formule, à la « vraie vie » : « j'avais été blessée et humiliée. J'avais souffert dans mon cœur et dans mon orgueil. J'étais devenue une déclassée, une paria » (*VSF*, p. 241). S'expliquent par ailleurs, d'une part, le fait que le second volet de l'autobiographie, quittant les terres de l'enfance, consacre dans le même temps l'abandon de la forme générique du conte et, d'autre part, la récurrence tout à fait frappante, sous la plume de l'auteur, d'un vœu de retour dans le

40. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, op. cit., p. 102.

41. *Ibid.*, p. 106.

42. *Ibid.*, p. 102.

43. *Ibid.*, p. 105.

44. *Ibid.*, p. 111.

45. *Ibid.*

sein maternel comme à un temps d'avant la blessure de vivre. Une telle douleur s'exprime précocement dans *Le Cœur à rire et à pleurer*, alors que « toute petite » encore, assise sur les genoux de sa mère, Maryse regrette déjà la sérénité chaude du sein maternel :

Rien ne me faisait comprendre pourquoi je n'étais pas restée à l'intérieur de son ventre. Les couleurs et les lumières du monde autour de moi ne me consolait pas de l'opacité où, neuf mois durant, j'avais circulé, aveugle et bienheureuse avec mes nageoires de poisson-chat. Je n'avais qu'une seule envie : retourner là d'où j'étais venue et, ainsi, retrouver un bonheur que, je le savais, je ne goûterais plus ; (CRP, p. 27)

Elle s'exprime à nouveau quand, avant son départ pour Paris, brusquement soulevée de tout l'amour qu'elle porte à sa mère, « roulée en boule contre son flanc, dans son odeur d'âge et d'arnica, dans sa chaleur », Maryse pleure avec elle la fin d'« un certain bonheur » (p. 136)⁴⁶. Cette scène, consacrant la réunion de la fille et de la mère à qui le livre est dédié, est sans doute bien moins autobiographique, au sens propre, que fantasmatique, mais elle dit symboliquement quelque chose de cette vérité de l'auteur, qui, selon Gérard Genette, a « pour condition, au double sens de clause nécessaire et de manière d'être, c'est-à-dire en somme pour lieu, le mensonge⁴⁷ ».

Un article du psychanalyste Michel Peterson, « L'Odeur de la mère », place à l'origine de la vérité du conte condéen un dédoublement fondamental qui toucherait sans distinction le monde et les hommes :

Contes vrais de mon enfance... D'où vient cette vérité ? Il serait commode de répondre qu'elle sort toujours de la bouche des enfants surtout lorsqu'elle agite un passé de fièvres, pays de l'emmêlement des joies et des souffrances. [...] Si ces contes sont vrais, autobiographiques, c'est parce qu'ils donnent accès aux dédoublements et aux clivages des êtres et des choses⁴⁸.

« Clivages et dédoublements des êtres », rien n'est plus exact. Ils désignent et disent une faille fondatrice, secrète, celle, sans doute, qui conduira Maryse Condé à rechercher ailleurs, dans une Afrique fantasmée, l'autre part d'elle-même, toujours manquante – « Qu'est-ce que j'y cherchais ? Je ne le sais toujours pas avec exactitude » (VSF, p. 15). Ils désignent également une douleur d'être, née peut-être du « chagrin » originel, réel ou fantasmatique, de n'avoir pas été désirée⁴⁹. Dans un entretien avec Xavier Orville daté de juin 1990, Maryse Condé avoue en effet l'angoisse et la souffrance qui ont toujours été siennes, dès son plus jeune âge : « J'étais une enfant hypersensible. Tout, tout, tout me faisait mal. Les enfants à l'école, les maîtres à l'école. Le monde me paraissait très dur à supporter⁵⁰ ». C'est donc cette faille

46. Dans *La Vie sans fards*, plongée en compagnie de son amant Kwame dans la nuit d'Ajumako, la narratrice avoue être prise du violent désir de « recommencer [s]a vie », de « sortir à nouveau du ventre de [s]a mère » (p. 249) ; plus loin, le calme de Khombole est vécu comme un « retour dans la paix du ventre de [s]a mère » (p. 265).

47. Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 192.

48. Michel Peterson, « Maryse Condé. L'Odeur de la mère », *Nuit blanche*, n° 77, hiver 1999-2000, p. 17-19.

49. Voir CRP, p. 12.

50. Xavier Orville, entretien avec Maryse Condé, 1er juin 1990. A consulter sur www.lameca.org.

intérieure qu'il appartient à la littérature de creuser, mais en la faisant résonner à travers les blancs de l'anecdote. Les dix-sept contes qui composent le livre auront mission de formuler, en pointillés, l'être kaléidoscopique de l'auteur, suivant une logique qui, si elle ne l'exclut pas, refuse toute préséance asservissante à la chronologie, les différents chapitres étant dévolus à l'illustration d'une facette de l'existence ou de l'identité de la petite héroïne : l'épisode intitulé « Bonne fête Maman », par exemple, métaphorise, plus qu'il ne relate, l'origine la vocation de l'écrivain ; « Mabo Julie » pose les questions, centrales, de la figure maternelle et de la mort ; « Le Chemin de l'école », celui de l'identité antillaise. Cependant, la tension qui traverse l'ouvrage entre continuité et discontinuité, entre dit et non-dit peut être interprétée comme le signe de ce secret de l'être qui échappe irréductiblement à la discursivité et qu'il convient de rechercher entre les lignes.

Enfin, il convient d'observer que la dynamique stéréotypée du conte traditionnel, fondée sur le mouvement de projection vers la fin nécessairement heureuse qui le caractérise⁵¹, rejoint la téléologie implicite du récit autobiographique d'enfance qui renvoie toujours à la figure absente qui se tient à l'horizon du texte, celle de l'écrivain dont le double statut d'auteur consacré et de personne d'âge mûr confère sa légitimité à l'entreprise d'écriture de soi. Dès lors, le « pouvoir suprême » obtenu, après maintes difficultés, par le héros du conte trouve son équivalent symbolique dans la « royauté⁵² » littéraire à laquelle est parvenu l'écrivain. *Le Cœur à rire et à pleurer* peut donc se lire comme un récit de vocation, renouant par là avec l'intérêt du mythe et de la légende pour l'« individu appelé en quelque façon à de grandes choses⁵³ ». Traditionnellement, ce héros au destin exceptionnel « est nécessairement quelqu'un qui n'aurait pas dû naître et qui, venu au monde en dépit de tous les obstacles, ne survit qu'au prix d'une lutte de chaque instant contre un pouvoir malfaisant⁵⁴ » ; « il naît de travers, dans des circonstances malencontreuses qui le marquent en quelque façon et le mettent à l'écart du petit clan familial⁵⁵ ». Par ailleurs, ce « héros souffrant, pitoyable en raison même de sa jeunesse – en général, c'est un enfant ou un adolescent » est un « être infirme, difforme, mal né, mal aimé, torturé avec raffinement par un entourage inhumain », qui parvient « néanmoins au pouvoir suprême – la royauté symbole d'un bonheur parfait garanti jusqu'à la fin des jours⁵⁶ ». Ces analyses illustrent étonnamment le destin de Maryse Condé, dont l'existence, elle l'a souvent confié, n'a été longtemps qu'une lutte constante contre « la vie scélérate » (*VSF*, p. 70), ce synonyme de « la vraie vie, avec son cortège de deuils, de ratages, de souffrances indicibles » (*CRP*, p. 155). On songe également que la petite héroïne du livre, dont la naissance donna lieu à « un des récits mythiques de la famille » (p. 12), n'aurait pas dû naître puisque, selon les codes en vigueur dans son milieu, « à quarante ans passés, avec un mari déjà vieux-corps » (p. 20), il n'était pas convenable que sa mère

51. Voir Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, op. cit., p. 82-83.

52. *Ibid.*, p. 83.

53. *Ibid.*, p. 88.

54. *Ibid.*, p. 88-89.

55. *Ibid.*, p. 86-87.

56. *Ibid.*, p. 83.

enfantât⁵⁷. Par ailleurs, s'il n'est pas question, dans l'ouvrage, d'un personnage objectivement « infirme » ou « difforme », l'héroïne adolescente se désole de ses disgrâces physiques et se croit « la fille la plus laide de la terre » (p. 139) : « À quinze ans, je me regardais dans la glace et me trouvais laide. Laide à pleurer. Au bout d'un corps en gaule sans fin, une figure triste et fermée. Les yeux à peine fendus. Les cheveux peu fournis et mal coiffés. Les dents d'un bonheur dont ne je ne voyais pas l'amorce » (p. 131-132). Il s'agit, enfin, d'un être qui s'est vu torturé par la petite Anne-Marie de Surville, fille d'une famille de Blancs-pays qui, au lieu d'être la camarade espérée, lui tire les cheveux, lui bourre les côtes de coups de pieds tout en l'abreuvant copieusement d'insultes. Un être mal né, assurément, non désiré et très vite mal à l'aise au sein d'une famille dont les valeurs et obsessions lui échappent. Or, selon Marthe Robert, « en établissant une corrélation [...] entre la calamité de la naissance et une carrière bénie des dieux, le conte ne fait que suivre la ligne de pensée propre au mythe et à la légende⁵⁸ » : Maryse Condé écrit par là sa propre mythologie, son propre conte étimologique, l'histoire fantasmagorique de l'enfance qui aurait pu être la sienne mais dont elle choisit de faire celle de l'écrivain qu'elle est devenue.

De fait, à cette petite fille qui n'aurait pas dû voir le jour, l'auteur offre une venue au monde éclatante, à « caractère unique », au milieu des liesses et débordements du Mardi-Gras : « Il me plaît de penser que mon premier hurlement de terreur résonna inaperçu au milieu de la liesse d'une ville. Je veux croire que ce fut un signe ; signe que je saurais dissimuler les plus grands chagrins sous un abord riant » (*CRP*, p. 26). Ces lignes, dont on notera l'ambiguïté, n'avalisent aucunement, comme on pourrait le croire, la réalité de leur objet mais affirment au contraire la souveraineté créatrice de l'auteur. Elles appellent plusieurs remarques : tout d'abord, il s'agit là d'une pure fiction puisque la véritable Maryse Boucolon ne vint au monde qu'en un austère jeudi de Carême qui n'avait plus des réjouissances des Jours Gras que le souvenir et quelques cendres⁵⁹. Or, une telle recreation s'inscrit pleinement dans la logique du conte qui, rappelle Marthe Robert, « mène grand bruit » sur la venue au monde de son héros :

pour expliquer le destin de ce héros déshérité qui prend une revanche si éclatante sur la vie – par le même moyen, donc, on peut le supposer, pour les mêmes raisons que l'Enfant trouvé ou le « faiseur » de roman –, le conte mène grand bruit autour d'un accident de naissance qu'il rattache tantôt à un phénomène naturel, tantôt à un mauvais présage ou à la malfaisance d'une quelconque puissance invisible⁶⁰.

Il n'est pas anodin que le destin de ce héros, issu d'un « accident de naissance » inscrit sous le signe d'une puissance malfaisante, et qui prend une magnifique revanche sur la vie, soit

57. « Mon père portait droit ses soixante-trois ans. Ma mère venait de fêter ses quarante-trois ans ». *CRP*, p. 12.

58. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, op. cit., p. 88.

59. En 1937, le Mardi-Gras tombait le 9 février et non le 11, date de la naissance officielle de la petite Maryse Boucolon. Selon la tradition, très suivie en Guadeloupe, le Mercredi des Cendres mettait un terme aux festivités des Jours Gras, à minuit très exactement, heure à laquelle les « mas » et carnavaliers devaient avoir cessé toutes réjouissances pour entrer dans la pieuse période de Carême.

60. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, op. cit., p. 83.

explicitement rapporté à celui du « faiseur de roman ». On observera que lorsque Maryse Condé, évoque « le récit des incidents bien ordinaires qui [ont] précédé [s]a naissance », elle signale qu'il n'y eut « ni éclipse de lune ou de soleil, ni chevauchements d'astres dans le ciel, ni tremblements de terre ni cyclones » (*CRP*, p. 26), comme pour signifier, au contraire, la présence de cette puissance invisible et scélérate, qui devait longtemps accompagner son existence. Enfin, si la phrase du *Cœur* citée plus haut révèle une vérité psychologique éclairant la loi profonde de l'être condéen, elle constitue également une déclaration programmatique vouée à exhiber le « jeu » du texte – dans le double sens du terme – et l'irréductible décalage entre l'auteur et ses masques : Maryse Condé, écrivain, Maryse Boucoulon réelle et Maryse Boucoulon fictive se renvoient l'une à l'autre le miroir d'une vérité qui, de reflets en reflets, demeure insaisissable.

Larvatus prodeo, j'avance masqué, telle est la règle (carnavalesque ?) de l'être condéen, et telle est aussi la clé de l'esthétique mise en œuvre dans *Le Cœur à rire et à pleurer*, approche joueuse d'une vérité intérieure dont, en définitive, l'auteur ne livre que ce qu'il veut. Les *Contes* donnent à lire, au-delà de l'anecdote et dans le jeu indécidable du vrai et du fictif, la seule vérité qui soit aux yeux de l'écrivain : sa fondamentale, sa foncière liberté créatrice. Il s'agit donc bien d'un de ces « édifices de fantaisie où l'expression de la vérité s'estompe » (*VSF*, p. 11) dans un jeu subtil entre fiction et vérité, voué à « transfigur[er] en objet littéraire, intersection du rêve et du désir » (*CRP*, p. 133) le personnage dont il relate les aventures.

Conclusion

Le Cœur à rire et à pleurer conte l'histoire d'une princesse pleine de tempérament qui s'ennuyait fort⁶¹, cadennassée dans le milieu bourgeois du Pointe-à-Pitre du milieu du XX^e siècle, en un temps où la réussite, encore exceptionnelle, des Nègres s'affiche avec fierté. Ces « contes vrais » des Antilles narrent le quotidien, fourmillant d'anecdotes, de cette petite fille espiègle qu'attend, le lecteur le sait bien, un destin hors du commun. En choisissant la forme du conte, Maryse Condé, qui avoue avoir eu une enfance des plus ennuyeuses et « parfaitement dénuée d'intérêt⁶² » (*CRP*, p. 133), se joue d'un genre considéré comme « le vestige gracieux d'une époque révolue bien propre à inspirer la nostalgie⁶³ ». Elle feint de croire au paradis perdu dont il est toujours plus ou moins la quête afin d'instaurer librement un royaume de l'illusion dont elle est seule souveraine. Ainsi, sous les dehors de l'autobiographie, *Le Cœur à rire et à pleurer*, dépassant le partage rigide entre le vrai et l'imaginaire, fait du lecteur le témoin d'un « jeu pirandellien d'ambiguïté » où le moi se dit, se dissimule, s'invente et s' imagine. Entre Maryse Boucoulon et Maryse Condé, place est faite à cette « autre », insaisissable, indicible sinon par le biais paradoxal d'une fiction « vraie ». Car, pour l'écrivain, « Je est un autre »,

61. Voir VèVè A. Clark, « "Je me suis réconciliée avec mon île"... », *op. cit.*, p. 92.

62. Dans son entretien avec VèVè A. Clark, Maryse Condé avoue : « D'un certain point de vue, mon enfance est absolument dénuée d'intérêt. Toutes ces années passées dans une famille refusant de voir quiconque parce que les autres étaient en dessous de sa condition » ou encore « C'était tellement ennuyeux de grandir à la Guadeloupe à cette époque », *ibid.*, p. 91 et 93.

63. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, *op. cit.*, p.106.

comme l'avait découvert un tout jeune homme, enfermé lui aussi dans le milieu étriqué d'une lointaine province, après qu'un Prince d'Aquitaine, veuf et inconsolé, eut déclaré : « je suis l'autre » ; et si, dans son livre, Maryse Condé écrit sa vérité, c'est en creusant cette faille tapie au fond de tout écrivain qui, toujours, « cherche à être ce qu'[il] ne peut pas être » (CRP, p. 16) et ne trouve sa vérité que dans la quête perpétuelle de son « je », toujours « autre ».

Bibliographie

- ANON., « Charité oranaise », *Revue mondaine oranaise*, 4 novembre 1906, p. 6-7. À consulter sur gallica.bnf.fr
- BLANCHOT Maurice, « Du Merveilleux » [1947], dans *La Condition critique, articles 1945-1998*, Paris, Gallimard, 2010, p. 115-132.
- CAPPELLINI Silvia, « "Ce besoin d'expliquer le monde, mon monde à moi, cela me pousse à écrire." Entretien avec Maryse Condé », *Francofonia*, n° 61, 2011, p. 221-229. www.jstor.org/stable/43016596
- CLARK VèVè A., « "Je me suis réconciliée avec mon île" ; une interview de Maryse Condé », *Callaloo*, n° 38, 1989, p. 86-132. doi.org/10.2307/2931144
- CONDÉ Maryse, *Heremakhonon*, Paris, Seghers, 1988.
- *Le Cœur à rire et à pleurer*, Paris, Robert Laffont, 1999.
- *La Vie sans fards*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2012.
- COTTENET-HAGE Madeleine et MOUDILENO Lydie, « Présentation », dans *Maryse Condé : une nomade inconvenante*, Matoury, Ibis rouge, 2002.
- FILFE Yves, « Antoine de Saint-Exupéry, "Le Petit Prince" », *Revue dominicaine*, décembre 1943, p. 316.
- FRANÇOIS Claude et FONTAINE Joseph, *Méthode comparative pour le français et le latin*, Paris, Perisse et Compère, Léopold Collin, 1806.
- GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- HARDWICK Louise, « La Question de l'enfance », dans Noëlle Carruggi (dir.), *Maryse Condé, Rébellion et transgression*, Paris, Karthala, 2000, p. 43-65.
- HESS Deborah M., *Maryse Condé, Mythes, paraboles et complexité*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 [1975].
- MALENA Anne, « Playing with Genre in Condé's Autofiction », *Journal of West Indian Literature*, vol. 12, n° 1-2, 2004, p. 154-169. www.jstor.org/stable/23019743
- MOUDILENO Lydie, « De l'autobiographie au roman fantastique », dans Noëlle Carruggi (dir.), *Maryse Condé, Rébellion et transgression*, Paris, Karthala, 2000, p. 17-27.
- PETERSON Michel, « Maryse Condé. L'Odeur de la mère », *Nuit blanche*, n° 77, 1999-2000, p. 17-19. id.erudit.org/iderudit/19372ac
- PFAFF Françoise, *Nouveaux Entretiens avec Maryse Condé, écrivain et témoin de son temps*, Paris, Karthala, 2016.
- PROUST Marcel, *Contre-Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1954.
- ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1977 [1972].
- RÜF Isabelle, « Maryse Condé : *Le Cœur à rire et à pleurer* », *Le Temps*, 30 janvier 1999.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.
- VERNIER France, « Les Disfonctionnements [sic] des normes du conte dans *Candide* », *Littérature*, n° 1, 1971, p. 15-29. doi.org/10.3406/litt.1971.2496