

Maryse Condé

ou la parole du refus

Premières lignes d'un roman : « Franchement on pourrait croire que j'obéis à la mode. L'Afrique se fait beaucoup depuis peu » (**Hérémakhonon**, p. 11) (1). Mise en garde d'une préface : « Surtout qu'on ne nous accuse pas de céder à une mode : parler des femmes quand tout le monde en parle » (**La Parole des femmes**, p. 6). Ce refus si net de se laisser culpabiliser par le discours d'autrui pourrait servir d'emblème à toute l'entreprise de Maryse Condé, femme, Noire, née en Guadeloupe, universitaire qui a longtemps travaillé en Afrique. Comme plusieurs de ses héroïnes — mais à la différence de certains de ses éditeurs, dont la verve publicitaire n'évite pas les épithètes alléchantes du genre « Afrique impénétrable », « complexe et troublante » (2), elle sait que les mots nous piègent, que nos meilleures intentions se retournent contre nous, et que chacun de nos gestes, fût-il le plus personnel, a déjà reçu sa signification avant même d'être esquissé. Et pourtant, elle choisit l'écriture — et pas seulement l'essai (deux à ce jour), le manuel scolaire (trois), l'article dit savant (une quinzaine) ou la traduction (l'important volume d'Éric Williams consacré à l'histoire des Caraïbes), mais bien la création, c'est-à-dire le plus risqué des actes d'engagement, le plus trahi des contrats de communications : quand on écrit, on fait toujours le je(u) de l'autre.

Se méfier des clichés, donc. Mais aussi, pour en émailler davantage

encore l'insanité, s'en amuser. Lorsque Véronica, l'héroïne du premier roman de Maryse Condé, **Hérémakhonon**, ne peut s'empêcher d'admirer « les dents arrondies et très blanches » de l'un de ses interlocuteurs, elle commence par se reprocher ce lieu commun, mais se reprend vite : « enfin, tout de même, il a vraiment les dents blanches » (**Hérémakhonon**, p. 21). L'humour, qui subvertit le discours dominant, d'où qu'il vienne, est une arme miraculeuse. A quoi bon en tout cas brider à ce point son langage, ses réflexes et son imagination, puisque tout fait bois, au brasier des préjugés ? Si l'on appartient à une minorité, quoi qu'on fasse et quoi qu'on dise, il y aura toujours du bruit dans Pointe-à-Pitre, dans Paris ou dans Bangui. Pas plus que le Sartre des **Mots**, Maryse Condé ne s'illusionne en effet sur les pouvoirs de la littérature, qui n'a jamais sauvé rien ni personne : à l'impossible, nul n'est tenu. Mais l'écriture ne permet pas seulement de mettre en scène tous les désirs et tous les rêves, elle autorise aussi la protestation la moins complaisante contre le monde tel qu'il ne devrait plus être. Que Maryse Condé ait réussi dans cette double vocation d'analyste et de témoin, la lecture, même rapide, de sa production dramatique et romanesque en convaincra peut-être.

La première pièce publiée, **Dieu nous l'a donné...**, qui est une pochade tragique en cinq actes rapides, n'a pas été bien comprise, semble-t-il. On n'en a pas assez souligné le caractère mordant, cette ironie pincée qui est pourtant l'une des constantes, plus ou moins immergée selon les œuvres, du style de Maryse Condé. Ce fin poète

qu'est Guy Tirolien va même jusqu'à évoquer dans son avant-propos ce qu'il appelle (mais peut-être parle-t-il lui aussi par antiphrases) « la misogynie fondamentale de l'auteur, laquelle affleure à travers ses outrances de vocabulaire » (**Dieu nous l'a donné...**, p. 7). Et Lilyan Kesteloot choisit d'y entendre une leçon de morale collective à la Césaire — un Césaire revu par Kesteloot — infligée aux Antilles : le meurtre rituel d'un rebelle que son peuple n'a pas le courage de suivre. Certes, la pièce se réfère explicitement au **Cahier d'un retour au pays natal** — plutôt, au reste, qu'aux **Chiens se taisaient** — : c'est l'homme obligé, la dette que tout Antillais qui commence à écrire se doit d'honorer. Il est sûr aussi que la vision de l'humanité ici représentée n'est pas optimiste, tous les personnages, à l'exception de la très jeune Maeva — la plus cruellement punie, parce qu'en vérité la plus innocente —, n'étant guidés que par la peur, l'intérêt ou la concupiscence. Mais plutôt que d'un prêche, il s'agit d'observations à l'acuité quasi sociologique, malgré leur schématisation scénique, portées sur un monde où les rapports de pouvoir, sexuels et autres, ne sont plus masqués par les bons sentiments. Fable de moraliste, si l'on y tient, mais sans propos moralisateur.

Le protagoniste lui-même, ce Dieudonné, ce sauveur (nom oblige !), ce « messie » idéaliste et pressé dont parle Lilyan Kesteloot (**Dieu nous l'a donné...**, préface), se révèle un héros pour le moins ambigu. Est-il vraiment meilleur, comme on aimerait nous le faire croire, que ses compatriotes qu'il prétend délivrer de l'injustice et de la misère ? C'est lire un peu vite une scène qui

(1) Les références mises entre parenthèses dans le texte renvoient à la pagination des éditions citées dans la bibliographie.

(2) Expressions trouvées au dos des couvertures d'**Hérémakhonon** et d'**Une saison à Rihata**.

nous paraît capitale, dans la mesure où elle marque d'entrée de jeu, dès l'apparition de ce supposé libérateur, la contradiction inhérente à son action, et en particulier l'incapacité qu'il affiche à reconnaître en autrui la dignité d'une personne. Rencontrant pour la première fois Maeva, il ne peut la traiter — c'est bien le mot — que comme un objet : « j'aime une petite négresse comme toi, qui sait bondir en avant, toutes griffes dehors. On devine qu'au lit, elle doit se défendre fameusement et qu'avec elle on ne doit pas s'ennuyer » ; et, comme elle, elle l'accuse de lui parler ainsi parce que sa « robe est en haillons » et qu'elle est « pieds nus », il s'enferme : « Allons, ne fais pas ta mijaurée ! Caresser les seins d'une jolie fille n'a jamais été un crime ! » (**Dieu nous l'a donné...**, pp. 24-25). Revendication en faveur d'une plus grande liberté des mœurs ? Tout bonnement, langage du sexisme le plus ordinaire. De même, si Dieudonné vit un temps avec Gastonia, une courtisane qui a, selon les indications scéniques, « de beaux restes » (p. 25), c'est, sans doute, qu'il trouve chez elle confort et plaisir, mais, plus encore, parce qu'elle est, de par son état, une mine de renseignements sur les habitants de Grand-Anse, le village qu'il prétend réformer. Et il ne recherche l'alliance de Mendela, un quimboiseur à la réputation solidement assise (comme le prouve la consultation donnée au premier tableau de l'acte I) que pour détourner au profit de sa propre cause le pouvoir charismatique exercé par ce dernier.

On croirait ainsi assister à une parodie grimaçante de **gouverneurs de la rosée** : il y a du Manuel dans ce jeune médecin tout de même bien intentionné, qui revient au pays pour le transformer et qui meurt assassiné, victime tout autant de la fatalité que des mesquineries humaines. Du Machiavel aussi (en petit) : voyons-le utiliser avec cynisme les croyances populaires pour assurer l'union sacrée autour de sa personne (alors que chez Roumain, le vaudou est **en soi** porteur de positivité, manifestation essentielle de la résistance culturelle à la dépossession). Entendons-le se vanter d'avoir su, grâce à l'appui de Mendela, rassembler presque tout le village à l'occasion d'une cérémonie secrète dont il croit, avec autant d'impru-

dence que de naïveté, qu'elle est le prélude à des lendemains qui chanteront (Acte V, deuxième tableau). Comble de savoir-faire politique — s'imagine-t-il —, il demande à Mendela la main de sa fille, laquelle n'est autre que la jeune Maeva surprise plus haut : or, le spectateur, qui a pu entendre dès le deuxième tableau de l'acte I, le persiflage des autres filles du village (« Tu dis la fille ou la femme ? »), soupçonne que la jalousie possessive du quimboiseur pour cette enfant masque d'affreux desseins. Voilà donc Dieudonné devenu la cible désignée de toutes les haines qui, s'accumulant et se confortant les unes les autres, vont précipiter le dénouement : Gastonia, qui ne saurait pardonner à Dieudonné sa désertion (toute dictée qu'elle soit par les nécessités d'une stratégie politique), révèle à Mendela que sa fille et Dieudonné sont peut-être amants ; Dieudonné est retrouvé « lardé de coups de couteaux et baignant dans son sang comme un porc dont on va faire du boudin » (acte V, quatrième tableau) ; le pouvoir local, en la personne du maire Laborderie, n'aurait pas en tout état de cause toléré plus longtemps la présence en son sein d'un tel agitateur, et se félicite du crime ; la pièce se termine sur la promesse que fait à sa fille le quimboiseur Mendela — sans nul doute l'assassin, lui qui avait déjà, avant de venir se réfugier à Grand-Anse, tué l'amant de sa femme — de l'emmener enfin à la ville et d'y vivre avec elle dans cette maison rose qui est à la fois celle de son propre passé et celle dont rêvait aussi Maeva — mais pour y bercer de légitimes amours en compagnie de Dieudonné.

Il faudrait pouvoir insister sur le caractère **théâtral** de cette histoire où chaque tableau, où chaque mot a une fonction dramatique plutôt que psychologique, et sert avant tout le déroulement de l'action. On aura été sensible, en particulier, à cette marche de la fatalité tragique qui conduit le héros à sa perte, et dont le mécanisme, un peu rigide, est inscrit précisément dans les rapports existant entre les personnages fantoches : chaque lien que Dieudonné noue, en croyant faire avancer ses projets, le rapproche un peu plus de sa fin. La technique est là bien apparente, sans doute, mais

efficace. Et viennent renforcer cette impression d'écrasement le refus, de la part de l'auteur, de tout romantisme — révolutionnaire ou amoureux —, l'exclusion du lyrisme, même dans les scènes où affleure la tendresse, et la distance gardée vis-à-vis des personnages dans les moments les plus poignants (sauf, peut-être, lorsque parle Maeva).

L'économie de moyens et d'intentions est encore plus grande dans le choix des personnages et de l'intrigue de la seconde pièce : **Mort d'Oluwémi d'Ajumako**, et ce, malgré le changement de décor qui aurait pu inciter à la grandiloquence. Il s'agit, à nouveau, d'une mini-tragédie, en quatre actes fort courts, et dont l'action, située dans un coin perdu d'Afrique, se déroule tout entière dans un lieu unique : une misérable cabane. Quatre personnages seulement : Oluwémi, roi d'Ajumako (un ancien royaume qui est devenu province d'un État africain indépendant), Ange, son fils (surnommé parfois « Sekaseme », c'est-à-dire celui qui n'a pas de couilles) (**Mort d'Oluwémi**, p. 35), Séfira, sa concubine (en réalité l'amie de son fils, qu'il souhaite s'approprier pour un temps parce qu'elle est jeune et désirable, mais aussi parce qu'il a d'autres ambitions pour Ange), et l'Étranger, un soldat déserteur.

Oluwémi est l'un des personnages les mieux campés de Maryse Condé. Tyran sans le savoir —, par simple tradition familiale — intelligent, rusé même, sachant juger les hommes et les femmes, plutôt froussard, jouisseur impénitent, possédé par un amour de la vie quasi irréductible, il a quelque chose du Père Ubu, la truculence verbale en moins. Quand s'ouvre la pièce, on le trouve échoué en compagnie de Séfira dans la misérable cabane. Il s'est enfui, apprendra-t-on peu à peu suivant cette technique de la révélation interrompue familière à l'auteur, il s'est enfui de son royaume parce qu'il n'avait pas eu le courage d'accomplir son suicide rituel (autre tradition familiale), acceptant que son esclave favori meure à sa place, et s'emparant par la même occasion, en guise de viatique, des bijoux du trésor d'Ajumako. Toute l'histoire sera l'approfondissement de cet acte initial, lente exploration menée par Oluwémi à travers les cauchemars qui le talonnent comme des Éri-

nyes, et, plus encore, grâce à ses discussions avec l'étranger.

L'instrument le plus aiguë de cette prise de conscience progressive, qui doit déboucher sur un geste bien prévisible, est en effet ce soldat déserteur pour lequel Oluwémi éprouve d'emblée une forte sympathie. Aussi bien son acte représente-t-il comme l'image inversée de celui d'Oluwémi : si ce dernier avait fui par couardise, le soldat, en revanche, a quitté l'armée par dégoût (« J'ai regardé les ruines autour de moi. J'ai demandé à un caporal : « Pourquoi nous battons-nous ? Pourquoi tuons-nous tous ces gens à la peau noire qu'avant nous appelions frères ? Est-ce que les Blancs n'ont pas assez fait de carnage ? » ») (**Mort d'Oluwémi**, p. 25). Loin de blâmer Oluwémi, l'étranger lui trouve même des excuses, s'en prenant à la barbarie sanguinaire de tous ses ancêtres (dont quelques-uns ont bien dû, jouant avec la vie des autres, tricher eux aussi avec leur propre mort), fustigeant leurs descendants, les puissants du jour, qui ne valent pas mieux. La force de la diatribe annonce le sérieux des coups portés dans les romans : « continuité d'exploitation, de trahison, d'emprisonnements hâtifs, de tortures, de morts stériles, avec la misère, ah, la misère, ponctuelle au rendez-vous... ! » (**Mort d'Oluwémi**, p. 39). Mais comme il n'est pas non plus homme à mentir ni flatter, il n'en ménage pas pour autant la susceptibilité de son interlocuteur : « en langage vulgaire », avait-il lancé au roi déchu en apprenant les faits, « tu es un lâche, doublé d'un voleur ! » (p. 33), vérité qu'Oluwémi ne peut que faire sienne, une fois passé le premier mouvement (violent) d'indignation.

Dénouement surprise — tout au moins pour Ange, qui décidément fait piètre figure dans toute cette affaire —, et d'un sûr effet scénique, précisément parce que le spectateur en attendait « de toute éternité » l'accomplissement : alors qu'il n'était question que de fuite, et qu'on avait même construit à grand peine un radeau pour descendre le fleuve, c'est vers Ajumako, littéralement vers un retour aux sources, qu'Oluwémi demande à l'étranger de le reconduire. Tel un héros de Sartre retrouvant sa dignité jusque dans la

réalisation d'un geste absurde, Oluwémi — et l'étranger avec lui, qui dit simplement à son ami qu'il l'accompagnera « jusqu'au bout » (p. 58) — a choisi son acte, qui est aussi sa liberté.

Véronica, l'héroïne du roman **Hérémakhonon**, se verra souvent reprocher au contraire ses faiblesses morales (et politiques) et son esprit d'indécision. C'est oublier que le genre romanesque se prête aux analyses plus nuancées. C'est surtout croire à tort une nouvelle fois que Maryse Condé s'efforce de donner à son lecteur des leçons de civisme. Qu'elle dénonce la corruption, l'arbitraire, l'injustice, qu'elle s'interdise d'offrir de l'Afrique une image idyllique ou pittoresque, sans doute : il est significatif à cet égard qu'elle ait tenu à écrire ce roman à la première personne, procédé rhétorique qui fait prendre à l'ouvrage, ainsi qu'elle le souligne elle-même, « l'allure d'un récit-témoignage » (**La Parole des femmes**, p. 124). Mais elle met aussi ses admirateurs en garde contre la tentation de voir dans **Hérémakhonon** « un roman didactique, une sorte de roman à thèse, un roman-slogan (*ibidem*, p. 127).

Qu'est-ce donc au juste que ce premier roman, que cet **Hérémakhonon** au titre étrange qui ressemble à un mot grec ? Étrange et grec pour qui ? Nous voilà, une fois encore, piégés : car enfin, l'exotisme n'est pas dans l'objet, il est dans le regard ou dans l'oreille. Et Maryse Condé d'expliquer à Ina Césaire, non sans quelque impatience : « C'est une expression malinké qui signifie « Attends le bonheur ». **Héré**, le bonheur. **Makhonon**, attends [...]. Le malinké est parlé dans presque toute l'Afrique de l'Ouest : Guinée, Mali, Côte-d'Ivoire, Sierra Leone, un peu au Sénégal » (**La Parole des femmes**, p. 129).

Pour le lecteur, ce titre ne prendra sa pleine signification — dérisoire — qu'à l'issue du récit. Avant de devenir le symbole de l'échec de cette poursuite, sinon du bonheur, du moins de l'oubli, que mène l'héroïne, c'est d'abord un lieu privilégié, à l'abri des tempêtes du monde : la villa, située en bord de mer, appartenant au ministre de la Défense et de l'Intérieur d'un pays africain jamais nommé (mais que tout Africain reconnaîtra). C'est là que Véronica saura jouir, mais bien

tard dans le roman et toujours de façon éphémère, de moments d'exaltation qu'elle décrit en ces termes lyriques : « les ailes qui n'arrivaient pas à me pousser la veille se sont déployées. Je m'élève à la verticale au-dessus des ylang-ylang et de là j'aperçois la fleur de sang-dragon... » (**Hérémakhonon**, p. 212-213). C'est là qu'elle s'entendra avouer par son amant, qui a nom Ibrahim Sory : « J'ai passé tout le Conseil des ministres à penser à vous » (p. 220) et que ce personnage pourtant avare d'émotions ira jusqu'à lui poser cette question extraordinaire étant donné les circonstances (on a voulu tuer le président) : « Et vous, est-ce que vous m'aimez ? » (p. 257).

Ce que Véronica croit pouvoir effacer en se laissant ainsi charmer par **Hérémakhonon**, c'est son passé, un passé qui ne cesse de lui remonter au cœur tout au long du roman. Née en Guadeloupe, **négresse rouge** (par opposition aux **négresses noires comme du charbon**, sa grand-mère maternelle étant la fille bâtarde d'un béké : « bien sûr, cela n'avait pas d'importance ») (p. 30), elle a quitté son pays à l'âge de 16 ans pour aller d'abord vivre à Paris : elle avait fait scandale en se laissant surprendre dans les bras d'un jeune mulâtre appartenant à l'une des grandes familles de l'île. Sa famille à elle est de bonne bourgeoisie noire : une mère taciturne, fragile, qui ne l'aime guère (c'est réciproque) ; un père imbu de son importance (très locale) et qui ne songe qu'à s'aliéner (c'est Véronica qui parle) : il fait par exemple apprendre le piano à ses filles, pensum à quoi échappe Véronica, car si elle se révèle dès l'enfance remarquablement intelligente, elle n'entend rien à la musique ; des sœurs qui réussiront socialement, elies ; une nourrice, une **da** nommée Mabo Julie pour qui elle réserve toute son affection et dont la mort la laissera inconsolée ; une tante, enfin, demi-sœur du père, qui « avait eu la cuisse légère » (p. 23), et qui est ravie de pouvoir héberger et encourager les amours doublement illicites de sa nièce. Hélas, même en milieu éclairé, on ne plaisante pas avec ces choses. Véronica est trop jeune, et trop noire, pour se laisser courtiser par un mulâtre. Elle ira passer son bac (avec mention très bien) à Paris.

La blessure est d'amour, mais aussi d'amour-propre. Ne l'a-t-on pas accusée, en effet, de vouloir « se faire Marilisse » — esclave qui cherche à se faire épouser par son maître Blanc, alors qu'elle souhaitait seulement « que cela dure, dure toute la vie, bague au doigt ou non » (p. 35) ? Et voilà qu'à Paris ça recommence. Emmenant son nouvel ami-amant-copain (p. 236), qui se trouve être un Blanc, au festival des Caraïbes, elle se fait insulter par de jeunes compatriotes antillais qui jouent aux Black Panthers. Est-ce qu'on ne pourrait pas la laisser vivre sa vie ? Mais serait-elle libre de le faire, même si le regard d'autrui ne la transperçait pas, elle qui supporte si mal la vue d'un pauvre balayeur noir croisé chaque matin rue de l'Université, et qui vient jusqu'à hanter ses rêves ? Un contrat de coopération l'amène à enseigner la philosophie dans un Institut national africain. C'est le début du roman.

Véronica espère donc que l'Afrique lui donnera une nouvelle identité, et l'aidera peut-être à retrouver sa vraie nature. Puisque tous ses souvenirs d'enfance et d'adolescence tournent si souvent au cauchemar, elle pourra se glisser, au besoin par effraction, dans la mémoire des autres, et comme on dit se refaire un passé. En somme, retrouver ses véritables ancêtres, ceux de « l'avant », ceux qui n'avaient pas eu besoin de s'écarter à trouver que « Notre Race - Notre Race - Notre Race » (p. 75) est bien digne de l'autre. Double illusion, dont le roman va retracer la perte progressive : d'une part, il n'est pas aussi facile de changer d'enfance que de continent ; et, de l'autre, l'Afrique — ce pays africain en tout cas — n'est pas le paradis d'avant la connaissance. De cette seconde déception, notre héroïne se remettra peut-être le plus difficilement, d'autant qu'elle s'éprend vite de cette terre. D'emblée en effet, elle se lie d'amitié avec le directeur de l'institut où elle travaille, homme d'une grande noblesse d'allure et d'âme nommé Saliou, qui se trouve être — le lecteur l'apprendra par bribes — le beau-frère du ministre de la Défense et de l'Intérieur, amant de Véronica, ... et l'un des opposants les plus farouches au régime. On aurait beau jeu, à ce propos, de reprocher à Maryse Condé l'ingénuité de cet artifice romanesque.

Voyons-y plutôt simplification esthétique qui permet de mieux dramatiser, de mieux mettre en scène les rapports de force sous-tendant toute l'action du roman, et d'en accentuer le caractère pitoyable et absurde : à la lettre, les luttes qui déchirent ce pays fictif sont fratricides, ce qui rend la « farce » (dixit Saliou) plus tragique.

Point de manichéisme non plus dans ce raccourci narratif, puisque les deux personnages en question, Ibrahima Sory et Saliou, l'un censé représenter la tyrannie du pouvoir, l'autre l'espoir du changement, sont d'une certaine façon interchangeables, et l'on comprend que Véronica elle-même puisse se laisser séduire — à des degrés divers, au reste — par le second comme par le premier. Ibrahima Sory lutte à sa façon pour une Afrique meilleure, et sait même se montrer humain, trop humain, on l'a vu. Quant à Saliou, à qui il arrive, tout fidèle qu'il demeure à sa famille, de rêver de Véronica, n'a pas un militantisme moins impur que l'engagement politique de son beau-frère ennemi. Lorsque Véronica vient en effet lui demander de venir en aide à un pauvre garçon qui a été arrêté (et sans doute tabassé) pour avoir, à cause d'elle, provoqué une belle bagarre dans une boîte de nuit et insulté un influent commerçant du pays, Saliou fait preuve pour une fois de « réalisme » : « ... et vous vous imaginez que les copains bougeront pour une histoire de cul ? » (p. 215).

Accroissement de l'agitation politique, mise au pas et emprisonnement des étudiants (dès le début du récit : le favori de Véronica), attentats, état de siège, arrestation — brève, par méprise — de l'héroïne elle-même : il devient de plus en plus difficile de ne pas prendre parti. Et pourtant Véronica, qui tient un peu du Fabrice égaré dans la tourmente de Waterloo, se promène entre la villa de son ministre, l'institut où elle enseigne, le pavillon qu'on a généreusement mis à sa disposition, l'appartement d'un ami homosexuel, l'hôtel tenu par un ancien colon et sa servante-maîtresse noire, et un dispensaire où elle a accepté d'aider à mi-temps comme secrétaire un directeur lui-même soupçonné de subversion. Tentée par plusieurs hommes, au-

tant parce qu'elle est désespérée et se refuse à vraiment trancher que pour marquer son indépendance d'esprit et de mœurs, elle continuerait sans doute à prendre de plus en plus fréquemment le chemin d'Hérémakhonon pour y retrouver son « nègre avec aïeux », le seul être capable de la réconcilier avec elle-même, si les événements ne venaient pas la forcer à précipiter sa décision. La vie ayant de ces « coïncidences qui défient celles des romanciers les plus extravagants » (p. 301), au moment même où Véronica entend à la radio que Saliou, dont elle avait appris auparavant l'arrestation brutale, s'est suicidé dans sa cellule, Ibrahima Sory (sorry ? !) surgit et lui dit « c'est mieux ainsi ». Notre héroïne, déçue aussi de voir que la ville ne se soulève pas à la nouvelle de ce suicide qui ne leurre personne, reprend l'avion pour Paris. Fuite, encore ? Le mot est de Véronica, et semble bien sévère. Cette rupture est plutôt un défi à la facilité, ce départ sonne même comme une reprise en main d'un destin, mais avec la même discrétion et la même absence de faux panache qui accompagnaient le dernier geste d'Oluwémi.

On s'est beaucoup mépris, non seulement sur la signification de ce retour, mais sur l'ensemble du personnage de Véronica, qu'on déchiffre le plus souvent au premier degré, qu'on interpelle, qu'on somme d'être plus lucide et de s'engager pour la bonne cause. A l'occasion, on cherche même en lui l'image à peine sublimée de l'auteur (!) : hommage incontestable rendu à l'art de Maryse Condé, puisqu'il peut susciter aussi fortement l'illusion romanesque. Ce qui fait en tout cas de Véronica un personnage plus attachant que les héroïnes de romans pour midinettes dont elle-même se moquerait, c'est précisément qu'elle est empêtrée dans ses contradictions. Par exemple, elle reproche à son père d'avoir suivi de trop près les modèles de l'Occident. Or, elle n'est pas peu fière elle non plus de montrer à l'occasion l'étendue et la variété de ses connaissances : elle sait, elle, que Rouen est la ville de Flaubert (p. 53) ; elle a lu Proust et Zola quand elle était enfant (p. 271) ; elle fait des plaisanteries de lycéenne (« je sens. Donc je sais ») (p. 304) ; elle est sententieuse

comme un sociologue de la littérature (« c'est devant les rois et les courtisans qu'on jouait Andromaque ») (p. 24-25) — autant de clins d'œil de l'auteur au lecteur français de culture moyenne. Pareillement, c'est une femme à l'esprit ouvert, et libre dans ses paroles comme dans ses comportements. Elle aime à dire les choses comme elles sont et comme elle les ressent : « la bouche de cet inconnu a goût agréable de gingembre et les pulsations de son sexe sont merveilleusement rythmées » (p. 205-206), note-t-elle de l'un des ses partenaires de danse. Elle fréquente celles qu'on appelle « putains », qu'elle se garde bien de juger : langage d'hommes, en effet, et dont elle-même est victime à plusieurs reprises. Aussi bien sait-elle que les préjugés, d'ordre linguistique ou autre, sont le chancre de l'âme. Et pourtant lui échappe au moins par deux fois une inquiétante restriction mentale ? Elle a fait son confident d'un coopérant homosexuel nommé Pierre-Gilles, dont elle aime la fragilité et l'intensité — et l'image qu'il lui renvoie de sa propre errance ; pourquoi faut-il donc qu'elle le décrive en des termes « petits-bourgeois » que la morale chrétienne (l'évêque de Strasbourg excepté) et la médecine n'osent plus aujourd'hui : « on peut se demander pourquoi, parmi tant de coopérants sains d'esprit, comme de corps, j'ai choisi de me rapprocher de celui-là ? » (p. 194). L'homosexualité, une maladie ? Et lorsque Pierre-Gilles, qui fantasme lui aussi, lui proposera l'amour sous prétexte que « seule une Noire peut donner le goût des femmes à un homosexuel », elle ne peut s'empêcher de soupirer : « Hé ! pauvres négresses que nous sommes ! Depuis des siècles nous satisfaisons les désirs honteux des mâles blancs. Maintenant on nous charge aussi des invertis » (p. 265). Serait-ce un comble ? — Ainsi, fort subtilement, Maryse Condé a inscrit la contradiction au cœur de ce qui faisait la fierté de son héroïne. Si même sur ce terrain, qu'elle croyait bien posséder, Véronica peut glisser, comment ne partirait-elle par perdante, dans sa quête de l'authenticité sans problèmes et sans complexes ? Reste peut-être, et c'est la riche ambiguïté des tout derniers mots du roman, l'espoir d'un second départ : « Le printemps ? Oui, c'est le printemps

sur Paris » (p. 312).

Ce n'est certes pas au renouveau, mais plutôt à la pourriture d'un automne finissant que le deuxième roman emprunte ses tonalités, faisant songer par son titre comme par son atmosphère à certains crépuscules de la tragédie de Césaire, *Une saison au Congo*. L'histoire contée dans *Une saison à Rihata* est à la fois individuelle et collective, suivant cette technique de l'imbrication des destinées publiques et privées que l'auteur affectionne. L'héroïne, Marie-Hélène, est à nouveau une Antillaise : choix pertinent, puisque étant donné son origine et son âge elle devrait, conformément à une idéologie qui en a remplacé d'autres, se retrouver comme chez elle en Afrique (« ses voisines [...] savaient-elles comme elle avait rêvé de l'Afrique quand toute sa génération réclamait l'indépendance comme un merveilleux gâteau d'anniversaire ? ») (p. 33). Or, sur cette terre promise, elle se sent étrangère, « celle qui vient d'ailleurs », disent les femmes du marché (p. 12), celle dont le beau-père africain avait même prétendu, à l'annonce du mariage de son fils, qu'elle était « une blanche » (p. 23). Le passé de Marie-Hélène est encore plus lourd à porter que celui de Véronica. A la mort prématurée de sa mère, qu'elle avait idolâtrée, ayant accusé son père (sans raisons, elle le sait) d'être responsable de cette disparition, elle quitte la Guadeloupe pour Paris et Sciences Po. Par inconscience et coquetterie, elle séduit l'amant de sa jeune sœur qui, après avoir mis au monde un garçon, Christophe, se suicide. Un jeune Africain apitoyé, Zek, l'épouse, adopte l'enfant et console Marie-Hélène : « dis-moi que ce n'est pas de ma faute », sanglote-t-elle (p. 36). Le jeune ménage part vivre en Afrique dans une république (à nouveau non identifiée explicitement) gouvernée par un tyran madré (il aura le dernier mot de l'histoire) qui ne répugne pas, pour asseoir son autorité, à s'appuyer sur les rivalités tribales et sur une police aussi musclée qu'efficace. Dans la capitale, Marie-Hélène s'est éprise du frère cadet de Zek, nommé Madou, favori déjà du père et de la fortune (il fera une belle carrière : notons comme les héroïnes de Maryse Condé sont proches du pouvoir, sans qu'il leur soit jamais

donné de l'exercer). Intervention indignée du clan familial : les deux frères devront rester unis, pour sauver les apparences, mais la femme, comme il se doit, ainsi que « le bâtard métis » (p. 71), sera répudiée ; quant aux enfants, filles ou nièces, elles appartiennent de toute façon au clan. Refus irréductible de Zek — l'un des personnages les plus sympathiques créés par Maryse Condé, jusque dans ses faiblesses et ses ridicules — qui ne veut pas se séparer ni de Marie-Hélène ni de Christophe (on ne sait trop si ses filles — celle(s) de Madou ? — l'intéressent autant). C'est, faute de mieux, le compromis de l'exil en province.

Rihata est une petite ville endormie que traverse un fleuve aux eaux boueuses, ancienne gloire coloniale dont le déclin reflète bien l'état d'âme de l'héroïne. Quand commence le roman, Zek, devenu directeur régional de la banque autonome pour le développement (il rêvait d'être joueur de football), y est installé, dans une villa sans lustre, mais non sans charme, avec toute sa famille : Marie-Hélène, vieillie et enceinte, leurs six filles, Christophe, et la mère, très aigrie, de Zek. Tout ce petit monde survit dans une sorte d'impatience résignée, les unes et les autres n'ayant pas tout à fait renoncé à leurs espoirs et leurs désirs d'antan. Coup de théâtre : on annonce la visite officielle de Madou, qui vient d'être nommé ministre... A la suite d'événements complexes, où parfois le cocasse se mêle au pathétique et au tragique, et dont nous ne voulons pas ici défraîchir l'imbroglie, Madou est tué par un jeune révolutionnaire, alors même qu'il s'attelait à humaniser le régime — et à changer la vie de la famille de son frère.

Afrique, violence, politique et amour : ce cocktail, qui était aussi celui d'Hérémakhonon, aurait la saveur d'un Lartéguy, ou mieux, du Conchon de *L'État sauvage*, si l'ouvrage ne possédait pas deux qualités qui ne sont pas propres au genre. En premier lieu, la narration est sobre, sans éclat même dans les moments où point la tentation de l'attendrissement ou de l'indignation ; le style demeure aussi neutre que possible, ignore l'exclamatif, les apartés ou les parenthèses, fait usage du discours indirect comme

d'un écran entre les émotions des personnages et l'avidité du lecteur (c'était le cas aussi, fréquemment, dans *Hérémakhonon*). Et surtout, peut-être, ces deux romans à l'intrigue rocambolesque — dont nous ne doutons pas au reste qu'elle se situe bien en deçà de l'horreur et de l'absurde vécus quotidiennement par certains États modernes, que ce soit en Afrique ou ailleurs —, abondent en observations d'une grande justesse de trait, particulièrement lorsqu'elles visent des personnages secondaires, enfants, serviteurs, vieillards : dans *Hérémakhonon*, Mabo Julie, le gardien ou le jardinier ; dans *Une Saison à Rihata*, le jeune Christophe, la mère de Zek ou Muti, cette « maman » qui, malgré son âge et sa corpulence, est « entrée tout tranquillement dans l'opposition » (p. 64), et se fait torturer. En somme, toute une série de figures qui sont souvent les oubliées de l'histoire et de la fiction, et auxquelles l'auteur donne une présence discrètement chaleureuse : ce n'est pas là l'un de ses moindres mérites.

S'il fallait enfin absolument trouver à tous ces textes, sinon une thématique, du moins une problématique commune, on pourrait dire qu'ils sont traversés par l'interrogation suivante : quelle place peut avoir l'individu dans un monde où le collectif pèse d'un tel poids ? Toute aventure personnelle — angoisse, désirs, voyage et exil intérieur, aspi-

ration au bonheur — paraît dérisoire quand elle se heurte aux grands problèmes de l'humanité. Constatation qui n'implique aucunement pour autant un obligatoire appel à s'engager pour une cause, eût-elle toute l'apparence de la justice. Véronica proteste souvent, avec raison, contre les directives qu'on aimerait lui donner en ce sens : on veut par exemple lui interdire la libre disposition de sa personne (« si je comprends bien, dans ce pays, faire l'amour revient à faire un choix politique ») (*Hérémakhonon*, p. 127). Mais quant à être heureux seul(e), la conscience, bonne ou mauvaise, l'interdit le plus souvent. Au plus fort du plaisir, vécu intensément, Véronica ne peut s'empêcher de penser à Saliou emprisonné. Marie-Hélène est encore moins bien lotie : elle ne connaît tout au long du roman aucun répit véritable, et quand l'histoire se termine, elle ne possède plus que l'amertume de ses souvenirs, et les pleurs. Dans *Hérémakhonon*, une lueur, peut-être. Alors que la révolte gronde, et que le ministre Ibrahima Sory a d'autres devoirs, Véronica réussit pourtant à le retenir pour une dernière, et longue étreinte. « A ma manière », ironise-t-elle, « j'ai infligé un échec à Mwalimwama [le président] » (p. 258). Baisers volés à l'histoire, en somme. Serait-ce dont là tout ce qui nous reste ? Mais c'est encore beaucoup.

On le voit, l'ironie, chez Maryse Condé, peut être le refuge du désespoir : la dernière des tristesses, comme disait Dominique Noguez en commentant Jankélévitch. Cet apparent détachement peut faire croire à l'indifférence, ou même à la dureté, quand il n'est que le masque que la pudeur pose sur les grimaces de l'indignation et de la passion. Risque plus grand, cette volonté qu'a Maryse Condé, à travers ses personnages, de rester au plus près des faits, ce refus d'enjoliver ou de dramatiser interdit les échappées dans l'imaginaire. Il n'est pas légitime d'écrire « cheval de beurre » lorsque Rome brûle, disait à peu près Sartre dans *Situations*. Ou, pour citer cette phrase de Peter Handke qui est mise en exergue à *Une Saison à Rihata* : « La toute-puissance des faits est telle que l'imagination n'a presque plus rien. » On pourra regretter que Maryse Condé ait choisi une écriture ainsi retenue. Qu'elle n'ait pas voulu écouter par exemple Segalen et compris que l'exotisme — dont il faut toujours se méfier parce qu'il peut être réification d'autrui — conduit parfois à la pleine possession du Divers. Mais ce serait lui demander d'être autre, lui dénier ce droit à la différence qu'elle revendique, et obtient par ses œuvres.

Alain Baudot
Université York,
Campus de Glendon,
Toronto, Canada,

● Théâtre

Dieu nous l'a donné..., pièce en 5 actes, avant-propos de Guy Tirolien, préface de Lilyan Kesteloot, Paris, Éditions Pierre-Jean Oswald, collection « Théâtre africain », n° 17, 1972, 75 p.

Mort d'Oluwémi d'Ajumako, pièce en 4 actes, Paris, Éditions Pierre-Jean Oswald, collection « Théâtre africain », n° 25, 1973, 58 p.

● Romans

Hérémakhonon, Paris, Union générale d'éditions, collection « 10/18 », série « La voix des autres », 1976, 312 p.

Une Saison à Rihata, Paris, Éditions Robert Laffont, collection « Chemins d'identité », 1981, 215 p.

● Essais

La civilisation du bossale, Réflexion sur la littérature orale de la Guadeloupe et de la Martinique, Paris, Librairie-Éditions L'Harmattan, 1978, 70 p.

La parole des femmes, Essai sur des romancières des Antilles de langue française, Paris, Librairie-Éditions L'Harmattan, 1979, 132 p.

● Manuels

La poésie antillaise, Paris, Éditions Fernand Nathan, collection « Classiques du monde », 1977, 96 p.

Le roman antillais, Paris, Éditions Fernand Nathan, collection « Classiques du monde », 1978, 2 volumes, 95 p. et 63 p.

Cahier d'un retour au pays natal, d'Aimé Césaire, Paris, Éditions Hatier, collection « Profil d'une œuvre », 1978.

● Traduction

L'Histoire des Caraïbes, 1492-1969 de Christophe Colomb à Fidel Castro, d'Éric Williams (avec la collaboration de Richard Philcox), Paris, Présence Africaine, 1975, 605 p.

Nous ne pouvons, faute de place, inclure l'ensemble de la bibliographie de Maryse Condé. Nous la tenons à la disposition des lecteurs.