

## Regards sur l'image dans l'écriture de Maryse Condé

Antonia Pagán López<sup>1</sup>

Recibido: 08/12/2018 / Aceptado: 18/02/2019

**Résumé.** L'écriture de Maryse Condé, axée sur le passé esclavagiste, l'identité féminine et la mémoire, entretient un dialogue fécond avec l'image picturale. L'écrivaine porte un regard de peintre sur le monde dans son appréhension de la nature. Le mythe de l'île nourrit un imaginaire fortement féminisé où la femme, mère nourricière ou amante, s'identifie à la terre et à la mer. Les protagonistes condéennes, indomptables comme l'océan, luttent contre les contraintes d'un destin imposé dans leur parcours identitaire.

L'image picturale, née des profondeurs de l'inconscient, exerce un rôle salvateur sur la figure du peintre, partagé par des sentiments contradictoires dans sa construction identitaire. La valeur cathartique de l'art se double de la joie de la procréation, éprouvée par certaines héroïnes dans l'acte créateur. Ces références picturales récupèrent les images d'une histoire individuelle ancrée dans l'insularité des Caraïbes et dans l'Afrique ancestrale. Au-delà des croyances des personnages condéens prévaut le langage universel de l'art.

**Mots clés :** écriture; peinture; identité; mémoire; catharsis salvatrice.

### [es] Miradas sobre la imagen en la obra de Maryse Condé

**Resumen.** La escritura de Maryse Condé, que explora el pasado esclavista, la identidad femenina y la memoria, mantiene un diálogo fecundo con la imagen pictórica. En su aprehensión de la naturaleza, la escritora desliza una mirada pictórica sobre el mundo. El mito insular nutre un imaginario fuertemente feminizado en el que la mujer, madre o amante, se identifica con la tierra y el mar. Las protagonistas, indómitas como el océano, luchan en su recorrido identitario contra los obstáculos de un destino impuesto.

La imagen, que emerge de las profundidades del subconsciente, ejerce una función salvadora en la figura del artista, confuso en la construcción de su identidad. Al valor catártico del arte se suma la felicidad de la procreación, experimentada por ciertas heroínas en el acto creador. Las referencias pictóricas recuperan las imágenes de una historia individual, anclada en la insularidad del Caribe y en el África ancestral. Por encima de las creencias de los personajes prevalece el lenguaje universal del arte.

**Palabras clave:** escritura; pintura; identidad; memoria; catarsis salvadora.

### [en] Views on Images in Maryse Condé's Writing

**Summary.** Maryse Condé's writing focuses on the history of slavery, female identity and memory, maintaining a fruitful dialogue with pictorial imagery. The writer has a painter's view of the world in her apprehension of nature. The myth of the island nourishes a highly feminized imaginary where the woman, foster mother or lover, is identified with the land and the sea. The protagonists of Condé's novels, indomitable as the ocean, struggle in their identity journeys against the constraints of an imposed destiny.

---

1 Universidad de Murcia  
antpagan@um.es

The pictorial image, born from the depths of the unconscious, exerts a redeeming role on the figure of the painter, confused by contradictory feelings in the construction of his identity. Condé valorises the cathartic nature of art, coupled with the joy of procreation experienced by some heroines in their acts of creativity. Condé's pictorial references recover the images of an individual history rooted in the insularity of the Caribbean and in ancestral Africa. Beyond the beliefs of Condé's characters prevails the universal language of art.

**Keywords:** writing; painting; identity; memory; redeeming catharsis.

**Cómo citar:** Pagán López, A. (2019). « Regards sur l'image dans l'écriture de Maryse Condé ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 34, Núm. 2 : 411-422.

L'œuvre de Maryse Condé, axée sur l'exclusion, l'esclavage, l'identité féminine et la mémoire, développe des liens particuliers entre le visuel et l'écriture. Ses textes, prolifiques en créations visuelles, intègrent les domaines du dessin et de la peinture, disciplines artistiques qui émaillent le tissu narratif, auquel elles accordent une grande expressivité de par leur valeur figurative et leurs qualités plastiques.

La terre guadeloupéenne en symbiose parfaite avec la nature insulaire, qui lui est consubstantielle, dessine dans ses contours l'image d'un papillon, où s'intègre le volcan La Soufrière ; l'île est présidée par ce gardien imbattable, découpant sa belle silhouette sur le ciel et modulant, à travers la brume dégagée, les couleurs du paysage qu'il métamorphose : « Létitia aimait particulièrement ce coin qui butait contre le flanc du volcan, inaccessible derrière ses brouillards comme une prêtresse au fond de sa grotte » (Condé, 1997 : 51). La montagne volcanique, parfois redoutée, d'autres fois magnifiée est fortement métaphorisée en l'image d'une vieille mégère qui fume, complaisante, surplombant l'espace insulaire. Maryse Condé dépeint une nature ancienne et anthropomorphe qui se prononce contre l'élan destructeur du progrès : « Une voix semblait s'élever du centre de la terre [...] c'était celle de l'île, terrifiée par les autoroutes, les marinas pour les touristes et les hôtels cinq étoiles pressés à sa surface, qui se lamentait aux mille échos » (Condé, 1997 : 51-52).

Le mythe de l'île nourrit un imaginaire fortement féminisé par le biais d'un vaste réseau métaphorique véhiculant le lien intime entre la nature et la femme. Létitia, femme indépendante et solitaire, *Pays mêlé*, se complait à s'enfoncer dans l'épaisseur des bois au sol gras, hanté de serpents et à se mêler à la végétation impénétrable de la forêt. Le sol de l'île se confond avec la chair de la femme, qui dans l'ardeur de la passion devient un volcan « libérant ses ruisseaux de lave. Elle se crut montagne Pelée, elle se crut Soufrière, elle se crut Pinatubo tandis que ce magma incendiait la couche sur laquelle ils ne trouvaient plus de refuge, trop étroite pour l'immensité de leurs désirs » (Condé, 1997 : 56).

Gisèle Pineau ébauche deux faces différentes de l'île, l'une paradisiaque et l'autre tourmentée quand elle se remémore l'image d'un lépidoptère :

La Guadeloupe, pour moi, c'est l'île papillon [...] c'est extraordinaire d'habiter sur les ailes d'un papillon. Celui-ci peut-être parfois tourmenté, parce qu'il y a un volcan sur l'une de ses ailes. L'autre est plus alanguie [...] entourée de belles plages avec des sables fins (La Fortune, 2009).

La présence du phalène est prélude de la mort en couches de Cathy Linsseuil, dans *La Migration des cœurs*, son bref et court destin semble marqué par la fatalité : son accouchement à Marie-Galante, sa fille nouveau-née, fruit de l'amour maudit avec un frère inconnu, puis sa mort hors de l'île natale, ce qui se double du décès de sa propre mère lui donnant la vie : « Un papillon de nuit avait étendu ses ailes au-dessus de son front et faisait de l'ombre sur ses traits. Elle avait les paupières plissées, le nez pincé, un grand cerne mauve tracé tout autour de sa bouche » (Condé, 1995 : 305). L'ombre de l'insecte ailé projette sur son visage la silhouette de l'île natale, aux derniers moments de son existence. À travers la dialectique que l'image entretient avec l'écriture se dévoile la perspective d'une réalité dédoublée, au creux de laquelle subsiste un appel à la terre des origines.

Le regard que porte Maryse Condé sur le monde se veut un regard de peintre dont la palette se colore d'un riche chromatisme aux nuances subtiles dans son appréhension de la nature. Le paysage nous est restitué par les nappes de couleur d'une mer végétale, tel le hameau de Paquette : « une poignée de cases noires flottant sur la mer verte des bananiers » (Condé, 1997 : 51). L'île de Guadeloupe, ancrée entre le ciel et l'eau, déploie les tableaux d'une nature exubérante, gamme de verts, bleus, turquoises, à la merci de la lumière. Le décor insulaire s'offre aux yeux, telle une mosaïque aux couleurs vibrantes : « En effet, une multitude d'îlots avaient surgi à la surface de l'eau, pareils à des confettis portant comme des décorations, des cases bancales sur leurs quatre roches, des cocotiers penchés, des raisiniers aux feuilles peintes en rouge et en vert » (Condé, 1995 : 38). Le bleu du ciel, de la mer, et le vert de la nature sont les couleurs prédominantes. Dans la vision condéenne la nature comprend une ouverture spatiale vers le lointain et l'infini, d'après Michel Collot le paysage s'offre au regard « comme unité perspective et esthétique, mais aussi comme unité ouverte de sens » (Bergez, 2004 : 105). Il se produit souvent dans l'écriture de Maryse Condé une érotisation de la mer, où se reflète la double fusion du corps de la mère et de la femme. Dans *La Migration des cœurs*, la mer est associée à une femme fertile qu'on posséderait : « [...] et je voyais, île après île, La Caraïbe couchée sous moi comme une femelle soumise avec ses mornes et ses vallées feuillues, vertes de canne à sucre » (Condé, 1995 : 215), cette vision intègre les éléments aquatique, végétal et humain en lien étroit. Il en va de même pour Roro, le pêcheur, dans l'espace aquatique fusionnent l'étreinte de la mère et la douceur de la femme : « Si la mer te serre dans ses bras [...] Crois-moi, ce sera le plus tendre baiser que tu auras jamais reçu. Quel corps de femme était aussi vaste et aussi doux que le sien? » (Condé, 1995 : 283). La mer féminisée avec ses attributs de séduction est l'icône de l'esprit indomptable de la plupart des héroïnes condéennes, rebelles, dans leur parcours identitaire, toujours à la quête d'émancipation et de liberté : « [...] la mer, la mer, en robe d'améthyste, indomptée, fuyant toujours plus loin, à perte de vue » (Condé, 2003 : 120). Pourtant, ces eaux sauvages accentuent le sentiment de solitude de Rosélie, *Histoire de la femme cannibale*, dans un pays étranger au décès du mari avant de se résoudre à assumer son destin.

Maryse Condé dans ses descriptions de l'ordre naturel se sert d'un lexique propre au domaine du dessin ou de la peinture : les termes dessiner, barbouiller, colorier sont fréquents dans sa prose. Ainsi quand elle nous décrit l'orographie de l'île, elle affirme :

On entre dans La Guadeloupe proprement dite, encore appelée Basse-Terre, et on laisse derrière soi, avec la sécheresse, les terres calcaires [...] les anses au

sable couleur de sel et les blanches falaises madréporiques puis les contours des montagnes se dessinent, tantôt grises, tantôt vert sombre, couchées en travers de l'horizon comme un troupeau de vaches paresseuses (Condé, 1995 : 69).

À d'autres reprises, l'horizon est un simple « trait gros bleu qui cerne l'inconnu » (*Ibidem* : 238). L'écrivaine, elle-même, conçoit la nature comme une création artistique, quand elle distingue Petite-Anse, de l'autre côté de la baie, elle affirme : « On aurait cru un tableau à la grandeur de la nature » (Condé, 2001 : 156). D'une œuvre à l'autre, la pleine lune se découpe dans la nuit d'une exécution adroite : « tellement circulaire qu'on l'aurait crue dessinée au compas » (Condé, 2003 : 120), sa lumière confère au paysage l'apparence d'une toile aux colorations subtiles, telles celles d'un laborieux tapis : « La terre paraissait recouverte d'une étoffe orangée, elle aussi, précieuse comme un tapis de haute laine et déroulée aussi loin que l'œil pouvait voir » (Condé, 1995 : 188). Parfois, le croquis de la lune, astre à caractère féminin marqué, est associé à la faculté fécondatrice de la femme, à ses attributions maternelles : « Impudique la lune exhibait son ventre de femme enceinte » (Condé, 2003 : 263) comme si elle raillait la solitude de Rosélie, dans son veuvage sans enfants. De même, la description de la mer est souvent associée à une toile peinte, qui composerait un tableau. Ainsi, la vue sur l'archipel des Saintes est « joliment disposé en demi-cercle sur la soie bleue de la mer » (Condé, 1995 : 68) et les allusions au « velours de la mer » (*Ibidem* : 285) ou au tissu peint de l'espace marin sont fréquentes. Il est des fois où le paysage guadeloupéen prend les colorations d'une aquarelle fantastique. Gengis, l'un des fils de l'indomptable Razyé Ier, être tourmenté, contemple, son esprit confus, le décor nocturne transformé par la lumière lunaire, acquérant une dimension d'irréalité : « Ce paysage si ingrat devenait pareil au décor de fantaisie d'une aquarelle. Le ciel et la terre se confondaient dans une couleur dorée. La désolation de la savane laissait la place au mystère d'un royaume bleuâtre où des cavaliers galopaient... » (Condé, 1995 : 277).

Parfois, le paysage est perçu à travers un tableau réel, décorant un intérieur de maison : « Au-dessus d'une commode en mahogani à six tiroirs, une aquarelle représentait la Darse et la place de La Victoire. Les troncs dorés des sabliers se détachaient contre le bleu de la mer où se pressaient des bateaux aux voiles blanches » (Condé, 1995 : 332). La fonction mimétique de l'écriture, comparable à celle de la peinture, crée une illusion de réalité, comme un décor marin contemplé d'une fenêtre. Parfois, on retrouve le procédé inverse, c'est la fenêtre qui sert de cadre à une toile nocturne sur laquelle se détache la figure humaine, tel un portrait, c'est ainsi que Razyé II, à son retour à L'Engoulvent, avec sa fille nouveau-née, Anthuria, trouve hostile l'île natale et décevant le cadre familial, la silhouette de son père défunt se profile en se découpant sur le fond de la nuit : « Comme il ouvrait la fenêtre pour se donner de l'air, il vit distinctement la figure de son père qui se dessinait sur la toile peinte en noir de la nuit » (Condé, 1995 : 332). C'est « l'effet de transparence illusoire » dont nous parle Labarthe-Postel à propos du rôle ambigu et double de l'ekphrasis : « la vision qu'elle donne à voir est donc comme une fenêtre ouverte sur une essence plus dense du réel [...] Mais du coup, ce n'est pas tant le réel qui apparaît que l'imaginaire du réel, ainsi que l'art poétique de l'auteur » (2002 : 186-187).

L'obscurité de la nuit offre l'atmosphère propice à sa recreation picturale à l'encre, comme si c'était un dessin aux sombres nuances : « [...] tout semblait colorié avec de l'encre de Chine : le ciel, les arbres, les façades des maisons, les chiens

errants et les chats furtifs » (Condé, 1995 : 211). Maryse Condé se sert de divers procédés picturaux pour colorer la nature qu'elle soit insulaire, maritime ou urbaine, ainsi quand elle dépeint Luc « *La Belle créole* » –, jeune talent, sensible à la couleur et aux formes d'un Central Park hivernal, il le perçoit comme un dessin au fusain : « Autour de lui, les arbres étendaient leurs branches noircies au fusain et son œil de peintre se repaissait de ces formes torturées » (Condé, 2001 : 169). De même, Dieu-donné, de nature solitaire et ombrageuse, après une nuit d'ivresse, se laisse dériver au gré des courants de la mer, clin d'œil au *Bateau ivre* du poète maudit, son regard se veut celui d'un peintre, habile à capter les formes de la nature et ses tonalités changeantes, on dirait un pinceau en mouvement au cours de l'acte créateur : « À travers le croisillon de ses cils, des formes se dessinaient dans le ciel d'un bleu de plus en plus soutenu, se défaisaient, se refaisaient encore. Des pans d'écharpes, des nœuds de ruban, des cercles, des trapèzes, des animaux, tout un bestiaire de fantaisie » (Condé, 2001 : 264).

Si les variations de la lumière diurne modifient et atténuent l'aspect de l'espace insulaire, la lumière nocturne, de même, fait naître de curieux effets optiques, la danse d'images est censée nous évoquer un inquiétant jeu d'ombres chinoises : « La grosse lampe tempête qu'on laissait brûler la nuit dessinait sur les cloisons et le plancher des formes grimaçantes » (Condé, 1995 : 189), qu'Étiennise identifie à des êtres maléfiques de l'imaginaire antillais : « de volans<sup>2</sup> édentés, sinistres, pareils à des mas' à lanmô<sup>3</sup> » (*Ibidem*).

L'œuvre de Maryse Condé est porteuse d'un métadiscours sur l'image picturale et ses imbrications dans l'écriture, elle introduit des allusions fréquentes à l'art pictural et à la figure de l'artiste, faisant participer le lecteur à l'acte créateur et à ses réflexions sur la représentation artistique. Dans *La Belle créole*, l'écrivaine introduit en Lorraine la figure du peintre oisif, femme mûre aisée, assassinée par son jardinier-amant, le jeune Dieu-donné, une fois délaissé. Cette artiste, formée autrefois à Paris, prend la tutelle des élèves brillants, tel que le jeune Luc, dont elle est fière et qu'elle considère un génie artistique voire la réincarnation de Gauguin lui-même ; elle soutient que les œuvres des peintres locaux sont de qualité supérieure à celles de la peinture haïtienne, réputée dans les îles de La Caraïbe.

À côté de maîtres réels et d'artistes imaginaires, nous trouvons, dans l'œuvre condéenne, l'existence de personnages à caractère pictural marqué, identifiés aux tableaux des maîtres de la peinture universelle, ainsi la figure de Victoire, *Victoire, les saveurs et les mots*, où Maryse Condé ébauche le portrait de sa grand-mère, jouant de la guitare sur une berceuse, évoque *La Tahitienne au rocking-chair* de Gauguin. Dans *La Belle créole*, Boris surnomme sa compagne Carla, *L'Ange*, car elle « était le portrait du Gabriel d'une *Annonce faite à Marie* dont, mécréant, il ne savait plus le nom [...] » (Condé, 2001 : 122). De même, dans *Histoire de la femme cannibale*, *Sofie*, frêle femme âgée, au foulard blanc en béguin et à la robe noire, évoque en Rosélie deux icônes différentes, l'image de sa propre mère et la ressemblance avec un être pictural : « on l'aurait dite sortie d'un tableau de Vermeer de Delft » (Condé, 2003 : 112). Le tableau devient un repère inter pictural qui « s'offre à une double lecture, à travers un double référent (à la fois la représentation d'une

<sup>2</sup> *Volans*, personnages fantastiques de la tradition orale qui se transforment en oiseaux, les *soucliens* en des oiseaux phosphorescents.

<sup>3</sup> *Mas à lanmo*, masques de la mort, utilisés lors des fêtes traditionnelles.

scène et la reprise d'un motif déjà traité), et l'œuvre s'élabore dans le miroir de sa propre histoire » (Bergez, 2004 : 113).

*En attendant la montée des eaux* a comme cadre géographique l'île d'Haïti, d'où est originaire la mère d'Anaïs, morte en couches en Guadeloupe, où Babakar, le médecin qui l'a assistée, prend la nouveau-née en adoption. Ce roman, qui dénonce les inégalités du régime haïtien ainsi que les menaces du changement climatique, profile la figure évanescence d'Estrella Ovide, tante d'Anaïs, femme fascinante et sans talent, qui n'a jamais peint de tableau. C'est Roro Meiji, spécialisé en fresques géantes des figures traditionnelles du vaudou, qui exécute son œuvre. Ses tableaux, représentatifs de l'art naïf haïtien, recréent une nature foisonnante, éloignée du réel, issue de son imaginaire : « Les pinceaux fleurissaient au bout de mes mains replètes. Ils dessinaient et coloriaient des fleurs, des oiseaux, des fruits, des poissons [...] » (Condé, 2010 : 254).

Estrella séduit Babakar par sa personnalité envoûtante, lors de leur première rencontre au palais de Quisqueya, sorte de musée naïf par la profusion d'œuvres des maîtres de l'art haïtien : Philomé Obin, Salnave, entre autres. Une toile, d'auteur inconnu, attire étrangement le protagoniste : « une femme vêtue d'une tenue rouge, du même rouge que ses yeux, du même rouge que les serpents qui sifflaient autour de sa tête » (Condé, 2010 : 263). L'ekphrasis parcourt l'effigie d'une figure de l'imaginaire vaudou, la déesse Erzili, zîerouj<sup>4</sup>, divinité de l'amour et de la fertilité, que Babakar, étranger sur l'île, méconnaît causant en lui des impressions contradictoires : « un sentiment de fascination mêlée d'horreur » (*Ibidem*). Certaines toiles de Rosélie, *Histoire de la femme cannibale*, produisent un effet similaire, d'attrance et de terreur, hantées par le rouge, la couleur dominante. Le trouble de Babakar, abstrait dans la contemplation de cette figure énigmatique, se double de la présence d'Estrella, vive image de ce portrait qui la représente en divinité haïtienne ; comme dans un jeu subtil de miroirs, l'image de la déesse se confond avec la femme réelle. La peinture interroge sur les faux semblants et sur l'ambiguïté des êtres, posant en même temps la question identitaire. Le niveau descriptif de l'image picturale génère des compositions où symbole et fiction sont liés, ce qui est à rapprocher des paroles de Lourdes Carriedo à propos de l'iconographie de Jean Rouad : « La contemplación activa y ensoñadora del cuadro hace emerger una realidad pictórica de enorme profundidad simbólica que el escritor convierte, más tarde, en germen de ficcionalización » (Carriedo, 2013 : 83).

Dans *Pays mêlé*, Antoine Aubrun, enfant malade, privé de la faculté de la parole, découvre par médiation de Berthe sa véritable passion : la peinture. Son imaginaire recrée des portraits maternels représentant l'image de sa génitrice en « déesse ou sirène, un hibiscus à la place du nombril et des étoiles aux paupières », quand la mère boude, elle a alors l'apparence d'un tronc rugueux « flanquée de mamelles [...] Il la dotait de deux têtes, de trois pieds, d'une bouche voluptueuse d'où tombaient à volonté de diamants ou crapauds comme dans le conte » (Condé, 1997 : 105), ayant ces toiles comme source d'inspiration la tradition orale antillaise. Ces motifs révèlent

<sup>4</sup> Erzili, déesse vaudou de l'amour, la beauté, la danse et les fleurs, est, de même, associée à la fertilité. Son royaume se trouve dans la nature, surtout dans les milieux aquatiques: fleuves, lacs, rochers. Elle est l'image de la tendresse et de la douceur, mais possède, en même temps, une face sombre et guerrière, incarnation de la vengeance et de la cruauté. Elle est souvent représentée parée d'un serpent enroulé autour du cou ou portant un couteau.

l'existence de la peinture naïve haïtienne, la sensibilité de Philippe Auguste Salnave<sup>5</sup> ou la finesse de Philomé Obin<sup>6</sup>, peintre de la vie populaire. La peinture, langage libérateur de l'inconscient, joue un rôle cathartique qui arrache Antoine à l'oisiveté, favorisant la guérison de cet être tourmenté, elle constitue, de même, l'instrument de communication avec son entourage, surtout avec sa mère. Son chef-d'œuvre, *Femme*, représente « Une forme vêtue de rouge, face à une mer violette, la lueur des cierges posés sur les tombes du cimetière autour d'elle, éclairant sa peau huilée » (Condé, 1997 : 113). Ici, l'ekphrasis est porteuse d'ambivalence sur l'identité de cet être, incarnation de la déesse Erzulie-Fréda-Dahomey du panthéon vaudou, d'après la critique, ce que conteste le narrateur hétérodiégétique qui reconnaît le portrait vivant de Berthe, figure tutélaire, initiatrice à la peinture et à l'amour, dont il sera brusquement séparé par volonté maternelle. Son univers pictural foisonne de divinités et de créatures hybrides d'un monde édénique primitif illustrant des rites et des croyances propres au peuple haïtien. L'intertextualité picturale se faufile dans le tissu narratif, ainsi le narrateur nous dévoile qu'il a été élevé dans l'admiration des maîtres impressionnistes français et la vive empreinte que la *Vision après le Sermon* de Gauguin a produite en lui.

De même, la valeur salutaire de l'art est à souligner dans *Histoire de la femme cannibale* : Rosélie, à part son activité picturale, exerce comme guérisseuse, medium et liseuse de cartes, étant médiatrice auprès de ses patients, qu'elle libère de leurs traumatismes psychiques. C'est ainsi qu'elle est la seule à reconduire la petite Judith, victime d'un terrible viol. Sa guérison passe par une série de dessins cathartiques, issus spontanément des profondeurs de l'inconscient : « des dessins lumineux réalisés avec cette liberté de formes et de couleurs qu'on associe à l'insouciance de l'enfance. Ô miracle ! Ô richesse de l'humain ! Ces dessins signifiaient que son imaginaire s'était purifié » (Condé, 2003 : 160). Rosélie, originaire de Guadeloupe, elle a changé les couleurs et la lumière de l'île natale par les tons de la ville du Cap<sup>7</sup>, ville moderne et chaotique, au confluent de deux mers, qui s'ouvre comme une « fleur vénéneuse » qui s'embellit « du désordre, des couleurs d'une ville d'Afrique » (Condé, 2003 : 98), exposée au regard comme une toile « avec les façades délicatement ouvragées, colorées de teintes pastel » (*Ibidem* : 338). Elle ne se souvient pas comment sa vocation de peintre est née : « Elle était entrée en peinture comme une novice en religion. Sans deviner ce qui l'attendait. Le doute. Les peurs. La solitude. Le travail harassant. Le manque d'argent et d'estime de soi » (Condé, 2003 : 181). Son cabinet de consultation, décoré d'icônes de diverses provenances, est un brassage de la culture afro-antillaise et de son errance à travers le monde : « [...] une effigie d'Erzulie Dantor achetée lors d'une exposition sur le vaudou à New York, d'une poupée africaine en bois noir, symbole de la fertilité, souvenir de ses six années à N'Dossou,

<sup>5</sup> Philippe-Auguste Salnave, 1908-1988, considéré l'un des maîtres haïtiens de la peinture naïve. Dessinateur fin et méticuleux; des figures mythiques, divinités de la fécondité de la terre, voire des créatures hybrides, tirées de l'imaginaire haïtien, peuplent sa nature luxuriante. La femme très présente dans son œuvre est souvent représentée dans une attitude pudique mais, aussi, dans la plénitude de sa nudité.

<sup>6</sup> Philomé Obin, 1892-1986, ses tableaux figuratifs illustrent la vie populaire haïtienne : fêtes de carnaval, scènes religieuses ainsi que des événements historiques liés à l'indépendance d'Haïti. L'artiste excelle dans la perspective des rues, des maisons et d'intérieurs.

<sup>7</sup> Le cadre du roman est la ville de Cap Town, en Afrique du Sud, dans la société de l'après-apartheid, où les conflits raciaux seraient abolis. Le récit dépeint un cadre social constitué de couples mixtes et évoque l'incarcération d'écrivains, intellectuels et dirigeants politiques, dont Nelson Mandela, élu président après sa libération en 1994.

d'une reproduction de Jérôme Bosch, un de ses peintres favoris » (*Ibidem* : 19). Tous ces éléments renvoient à ses origines, à son syncrétisme culturel et sont révélateurs d'une identité fragmentaire et scindée.

Par le biais de la peinture elle transfère à la toile ses émotions et ses sentiments partagés : « Un sang furieux inondait son cœur, sa tête, ses membres et elle peignait, peignait des journées entières, tentant de traduire avec ses pinceaux le partage de ses sentiments. Rage. Répulsion. Séduction » (*Ibidem* : 53). Son imaginaire atypique, hanté de corps mutilés et d'images violentes, se heurte au goût du public et nous conduit à l'univers énigmatique et irrationnel de l'artiste mexicaine Frida Kahlo<sup>8</sup>, reproduisant des figures féminines mutilées comme dans *Les deux Frida*. Son vocabulaire symbolique, échos de l'inconscient, manifeste ses conflits intérieurs et sa déchirure affective, dont *Recuerdo*<sup>9</sup> est illustratif dans ce sens. Rosélie, comme Frida, aime les singes, « ces miniatures d'humains aux yeux de voyants » (*Ibidem* : 195) qu'elle recrée parfois et qui renvoient au *Portrait aux singes* de l'artiste mexicaine.

Lors de son séjour en Amérique, Rosélie fait la connaissance d'Ariel, un américain judéo-haïtien, qui analyse ses toiles en connaisseur d'art : « Il lui semblait qu'elle était influencée par les néo-expressionnistes allemands<sup>10</sup>. Comme sa peinture était violente, sombre, virile alors qu'elle semblait si féminine, si douce ! » (Condé, 2003 : 195). À l'opposé de l'atmosphère étrange et sordide de ses créations se trouvent les aquarelles conventionnelles de Spéro, dans *Les derniers rois mages*. Comme ce dernier peintre, Rosélie n'a pas d'ambition, ne connaissant pas, elle-même, les motivations qui la poussent à peindre : « Alors, pourquoi continuait-elle de peindre? Parce qu'elle ne pouvait faire autrement » (*Ibidem* : 139). Elle n'a pas connu la maternité et pourtant elle entretient un rapport particulier avec la création picturale, étant celle-ci investie d'une fonction maternelle ; dans la créativité elle se sent enfanter, éprouvant le bonheur d'une femme enceinte :

ses yeux ne voyaient rien, hormis ce carré blanc que son imaginaire peuplait et métamorphosait au fur et à mesure. Elle n'entendait rien, hormis la rumeur de ce monde qui mûrissait en elle. Un bonheur l'habitait, comparable sans doute à celui d'une femme dont le fœtus remue au fin fond de sa chair (*Ibidem* : 139).

<sup>8</sup> Peintre mexicaine, 1907-1954, qui créa une peinture profondément personnelle et métaphorique, marquée par des événements éprouvants qui conditionnèrent son imaginaire pictural : un terrible accident, qui l'immobilisa à 18 ans, puis les traumatismes affectifs – fausse-couche, infidélités du peintre Diego Rivera – développèrent en elle un vocabulaire symbolique particulier, fruit de ses expériences et de sa pensée. André Breton la considérait une peintre surréaliste, ce qu'elle contesta. N'ayant jamais voulu représenter les rêves, les symboles qu'elle introduisait avaient des significations précises, ils étaient le résultat d'une activité consciente.

<sup>9</sup> Dans le tableau, *Recuerdo*, l'absence de mains manifeste l'impuissance et le désespoir de Frida Kahlo face au triangle amoureux de Diego Rivera, son mari, et sa sœur Cristina. Le cœur de l'artiste gît à ses pieds, démesuré, expression de son atroce souffrance morale. À côté d'elle une robe, celle de sa sœur, est suspendue d'un fil, un seul bras se lie à elle et un Cupidon soutient un bâton lui traversant le cœur.

<sup>10</sup> Les Néo-expressionnistes allemands ou les Nouveaux Fauves adoptent volontiers des gammes chromatiques vives et contrastées et la facture nerveuse comme moyen d'expression picturale. Ce mouvement fait irruption comme une réactualisation des caractéristiques formelles d'avant-garde au début du XX<sup>e</sup> siècle. Ils exécutent de grands formats, montrant le geste et la matière, et une inspiration puisée dans la culture populaire, les thèmes urbains et érotiques, tels que témoignent les toiles de G. Baselitz, A.R. Penck, K-H. Hödicke entre autres.



Dans l'acte créateur, elle éprouve un bonheur comparable à celui de la maternité. Pour elle peindre c'est donner la vie. Sa peinture s'inspire des sources de l'oralité antillaise, ses toiles *Guiab, guiabables et jan gajé*<sup>11</sup>, *Chiens nocturnes*<sup>12</sup> sont l'expression figurative d'un univers empreint de sauvagerie à rapporter avec les croyances ancestrales de l'imaginaire guadeloupéen, liées aux personnages maléfiques, *les guiabables*, aux esprits redoutables, à leur pouvoir de métamorphose en animaux. Cette imagerie coexiste en étrange hybridation avec les obsessions personnelles de son complexe univers psychologique ; son cheminement tâtonnant dans les sentiers de la peinture matérialise les repliements de son moi intérieur, l'art étant un défi à la lutte violente d'une identité meurtrie. D'après Fabienne Viala, elle renvoie au « germe d'un calibanisme qui caractérise pleinement son identité » puis elle affirme que son parcours identitaire passe « par une réappropriation de la part du Caliban<sup>13</sup> qui est en elle. Ainsi pour assumer son identité culturelle antillaise guadeloupéenne, elle va choisir la voie du cannibalisme artistique, et exprimer l'imagerie sauvage qui l'habite à travers ses toiles » (Viala, 2010 : 136). Pour Déborah M. Hess « le cannibalisme s'applique à la fois aux mouvements artistiques, à la littérature britannique enseignée par Stephen [...] qui s'opposait au style radicalement moderne de sa femme » (Hess, 2011 : 159).

Rosélie s'identifie aux héroïnes condéennes qui échappent aux contraintes d'un destin imposé, en révolte contre l'ordre familial et social. Maryse Condé attribue le terme *cannibale* à toute femme créatrice. Rosélie fait partie des femmes cannibales<sup>14</sup>, c'est-à-dire celles qui revendiquent leur propre espace féminin et intellectuel. Il s'avère essentiel de souligner qu'elle a toujours fait preuve d'une certaine sauvagerie, expression d'un atavisme latent qui la rattache au monde primitif des indigènes de La Caraïbe, avant la colonisation. Étudiante à Paris elle s'était achetée une reproduction d'un bois gravé d'André Thevet, daté de 1522, représentant un festin des Indiens Tupinambas pratiquant le cannibalisme ; pour justifier cette acquisition elle affirme « Toujours les cannibales m'ont interpellée » (Condé, 2003 : 245) puis quand Dido, sa servante-confidente, lui avoue que Stephen annulait le meilleur de sa personnalité, tout à fait vexée, elle compose un autoportrait peu complaisant d'elle-même, empreint de barbarie : « Mais, que suis-je ? Quelle bête, quel poisson carnivore ? Mes dents sont aigües, ma langue bifide » (Condé, 2003 : 176), ce qui renvoie à la peinture de Salnave, *La Calomnie*, représentant une terrible figure féminine à la langue bifide et ophimorphe.

<sup>11</sup> Expression créole appartenant aux contes et légendes de l'imaginaire antillais: *guiabables, guiabables*, diable, diablesse, *gens gajés*, êtres maudits, ayant le mauvais-œil, tourmentés par les sorciers ; en tant que victimes d'un maléfice ils peuvent devenir des chiens rageurs.

<sup>12</sup> Le chien est le résultat de la métamorphose éprouvée par un être humain après sa mort. Dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Simone Schwarz-Bart introduit le personnage de la sorcière Man Cia, habile dans l'art des métamorphoses, capable de se transformer le soir en un oiseau fabuleux et de survoler l'île, à sa mort elle devient un chien, que seulement son amie Télumée peut reconnaître par les ongles et la couleur des yeux.

<sup>13</sup> *Caliban*, anagramme sur le terme *cannibale*, allusif aux pratiques anthropophages des Indiens Tupi de La Caraïbe. Maryse Condé se sert de la métaphore du cannibalisme littéraire, dans *Mets et merveilles*, pour exprimer la complexité des littératures post-coloniales qui auraient dû choisir le meilleur parmi les valeurs occidentales que la colonisation leur aurait imposé – tels les indiens se repaissant de certains organes de leurs victimes, ceux qui les rendraient plus forts.

<sup>14</sup> Marta Alonso, dans sa thèse sur Maryse Condé, classe les héroïnes condéennes en *cannibales et végétariennes*. Les femmes *cannibales* sont celles qui, soumises à un moment donné de leur existence, se révoltent contre l'autorité masculine, elles sont productrices, revendiquant l'accès à la sphère sociale, intellectuelle et à la création artistique. Les femmes végétariennes se caractérisent par la passivité, le conformisme, et sont reproductrices.

C'est à la mort de Stephen, son mari, qu'elle met fin à sa vie d'aliénée pour prendre en charge sa propre destinée. Elle est résolue à peindre l'histoire de la femme cannibale, mise en abyme picturale de l'œuvre littéraire elle-même. Dans ce sens, nous pouvons évoquer les considérations de J-P. Montier : « le procédé de mise en abyme (lui-même issu évidemment de la tradition picturale et de la pensée visuelle) [...] devient-il ici un mode systémique de composition d'ensemble de l'architecture romanesque, et non plus un artifice local et singulier » (2013 : 26). La personnalité énigmatique de Fiéla, doublement accusée d'être femme, et d'avoir dépiécé son mari, d'après un rituel satanique se trouve à la source de l'inspiration de Rosélie. Les yeux de Fiéla l'impressionnent profondément et la poussent à la création, le dispositif métonymique, motif central du tableau, ouvre de nouvelles perspectives créatrices<sup>15</sup> : « [...] sa main rapide, précise, dessina une paire d'yeux en son mitan. Les yeux qui l'avaient tellement impressionnée. Yeux mal éclos, yeux à moitié fendus, yeux comme entravés de chair ou le feu des prunelles filtrait entre les paupières » (Condé, 2003 : 351). Ensuite, émue par l'inspiration, elle sélectionne les couleurs « étalant le contenu sur la palette. Sourdeusement, elle sentait réveiller en elle l'impatient clameur de ses entrailles se préparant à l'enfantement » (*Ibidem*). Comme par un effet miroir, les deux femmes, la réelle et la virtuelle, soutiennent leur regard à travers la toile, telle une surface réfléchissante qui projetterait l'image d'un seul être : « Fiéla, est-ce toi ? Est-ce- moi ? Nos deux figures se confondent » (*Ibidem*). Bergez soutient que « La création est alors à la fois mémoire et miroir d'elle-même » (2004: 111), puis le portrait « n'est qu'un prétexte pour un dispositif optique qui fait de la peinture son propre sujet, et qui la questionne peut-être dans son rapport à la réalité » (2004 : 115). Tout un jeu de réflexions est mis en cause dans l'acte créatif de Rosélie, qui privilégie le visuel, l'image redouble du motif du regard pour aboutir à l'expression plastique, issue de l'inconscient de l'artiste. Par cet effet de métapicturalité le tableau se met en abyme, l'icône condense tous les éléments thématiques autour desquels s'articule le récit.

Dans certaines civilisations archaïques, notamment dans l'africaine, la société patriarcale condamne le comportement des femmes hardies qui transgressent la soumission et la réserve à laquelle elles se doivent. Des facteurs physiologiques, tels que la stérilité ou la ménopause suscitent dans l'imaginaire collectif une croyance symbolique, d'après laquelle la femme est un être dangereux « sur qui risque de peser l'accusation de sorcellerie, (surtout si elle est pauvre et veuve, et donc sans 'force' pour y répondre et se défendre) » (Héritier, 2012 : 228). L'opinion publique, par l'atrocité du meurtre commis, attribue à Fiéla les qualificatifs de sorcière ou d'être satanique, même, lors de son procès, des croquis au fusain sont ébauchés « suggérant les cornes du diable au-dessus de son front » (*Ibidem* : 234). Rosélie, femme créative, aux dons de guérisseuse, sans ressources à son veuvage, s'implique graduellement dans l'histoire de Fiéla, avec laquelle elle entretient un dialogue imaginaire dans sa pensée au point de se confondre avec elle. Toutes deux font partie de la condition de femmes stériles, ce sont des êtres invisibles, privés de la maternité, ayant vécu longtemps dans l'ombre de leurs maris. Leur vie tourne autour d'une énigme, la mort de Stephen pour Rosélie, et le mobile du meurtre, dans le cas de Fiéla, laquelle, en-

<sup>15</sup> Le regard de Rosélie, miroir de son inconscient, se projette dans les yeux de Fiéla, en même temps, il renvoie à l'image physique de Frida Kahlo, son visage caractérisé par les yeux surmontés d'épais sourcils et par l'expressivité du regard. Rosélie, femme créole typée, possède des yeux noirs peuplés d'abondants sourcils, de même, cette particularité physique se manifeste chez d'autres personnages comme la jeune peintre Paquita, *Les derniers rois mages*, éprise de l'imaginaire de l'artiste mexicaine, rêvant de devenir une nouvelle Frida.

fermée dans un mutisme incompréhensible, est condamnée à perpétuité, emportant par son suicide le secret avec elle.

Par le biais des portraits de Fiéla et de Rosélie, Maryse Condé formule une critique du statut de la femme, de son inégalité sociale, soumise au joug de l'homme, des institutions et des lois, dans la société afro-antillaise : « Fiéla ne méritait rien qu'une exécution publique. Cela aurait remis à l'endroit la tête des femmes qui auraient eu envie de l'imiter et de croquer leur mari. Exemple à suivre, le Nigeria qui lapide les adultères » (*Ibidem* : 306). Rosélie, en antillaise nourrie de son nomadisme à travers le monde, formule une considération générale sur la condition féminine à valeur universelle : « Toutes les vies des femmes se ressemblent. Cocues, humiliées quand elles ne sont pas abandonnées » (*Ibidem* : 319).

La dialectique écriture-image, manifeste dans la recreation de la nature, dans la symbolique de la femme-terre et visible dans leur représentation picturale, entraîne, dans l'œuvre condéenne, un jeu particulier de perspectives et des dispositifs optiques qui se réfléchissent les uns sur les autres comme par un effet miroir. L'écriture s'inscrit dans la page blanche du texte, qui se veut toile, pour peindre à travers ses signes un imaginaire riche comparable à celui d'une création picturale.

Toutes ces références visuelles restituent les images d'une histoire individuelle, ancrée dans la réalité insulaire des Caraïbes, dans l'Afrique des ancêtres ainsi que dans l'histoire collective. L'œuvre de Maryse Condé déploie un large éventail thématique, puisé dans sa propre expérience itinérante à travers le monde. Le métissage, le déracinement, l'exclusion, ainsi que la lutte de la femme, inépuisable et libre comme l'ordre naturel, contre l'oppression et les interdits, sont des données récurrentes dans son œuvre, auxquelles se joint la dénonciation de la misère physique et morale des pays qui se profilent à travers le parcours identitaire entamé par les protagonistes condéennes. Au-delà des différences, des troubles psychiques, des conflits raciaux et des croyances, se dresse la création artistique, car le langage de l'art est universel, tel que l'affirme l'un de ses personnages dans la fiction : « Puissance de l'art qui forge des dialogues à travers les lieux et l'espace ! » (Condé, 2003 : 195-196) ou bien comme le proclame l'écrivaine elle-même : « l'art est le seul langage qui se partage à la surface de la Terre sans distinction de nationalité ni de race, ces deux fléaux qui interdisent la communication entre les hommes » (*Ibidem* : 196).

## Références bibliographiques

- Alonso Moreno, M., (2018) *Negritud, sororidad y memoria: poéticas y políticas de la diferencia en la narrativa de Maryse Condé*. Thèse de doctorat dirigée par M<sup>a</sup> Dolores Picazo. Madrid, Universidad Complutense.
- Bergez, D., (2004) *Littérature et peinture*. Paris, Armand Colin.
- Blerard-Ndagano, M., (2003) *L'œuvre romanesque de Maryse Condé : Féminisme, Quête de l'ailleurs, Quête de l'autre*. Thèse de doctorat dirigée par Jack Corzani. Bordeaux, Presses de L'A.N.R.T.
- Boustani, C., (2009) *Oralité et gestualité. La différence homme/femme dans le roman francophone*. Paris, Karthala.
- Carriedo, L., (2013) «Imagen recordada e imagen pictórica en la narrativa de Jean Rouaud» in *Entre escritura e imagen. Lecturas de narrativa contemporánea*. Bruxelles, P.I.E Peter Lang, pp. 73-88.»

- Carruggi, N., (2010) *Maryse Condé, Rébellion et transgressions*. Paris, Karthala.
- Condé, M., (1979) *La Parole des femmes : essai sur des romancières des Antilles de langue française*. Paris, L'Harmattan.
- Condé, M., (1992) *Les derniers rois mages*. Paris, Mercure de France.
- Condé, M., (1995) *La Migration des cœurs*. Paris, Robert Laffont.
- Condé, M., (1987) *La Vie scélérate*. Paris, Seghers.
- Condé, M., (1997) *Pays mêlé*. Paris, Robert Laffont.
- Condé, M., (1997) *Désirada*. Paris, Robert Laffont.
- Condé, M., (2000) *Célanire, cou-coupé*. Paris, Robert Laffont.
- Condé, M., (2001) *La Belle créole*. Paris, Gallimard.
- Condé, M., (2003) *Histoire de la femme cannibale*. Paris, Mercure de France.
- Condé, M., (2010) *En attendant la montée des eaux*. Paris, JC Lattès.
- Condé, M., (2015) *Mets et merveilles*. Paris, JC Lattès.
- Drot, J.-M., (1984) *Voyage au pays des naïfs*. Paris, Hatier.
- Georgel, Th., (1994) *Contes et légendes des Antilles*. Paris, Pocket Jeunesse.
- Héritier, F., (2012) *Masculin/Féminin I. La pensée de la différence*. Paris, Odile Jacob.
- Hess, D. M., (2011) *Mythe, parabole et complexité*. Paris, L'Harmattan.
- Labarthe-Postel, J., (2002) *Littérature et Peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*. Paris, L'Harmattan.
- L'œuvre de Maryse Condé, À propos d'une écrivaine politiquement incorrecte*, (1996) Actes du colloque, Pointe-à Pitre, Guadeloupe, 14-18 mars, 1995. Paris, L'Harmattan.
- Montier, J-P., (2013) « Le roman illustré comme lieu de mémoire. À propos de La Mystérieuse Flamme de la reine Loana d'Umberto Eco » in *Entre escritura e imagen, Lecturas de narrativa contemporánea*. Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, pp. 25-41.
- Nkunzimana, O., Rochmann, M-Ch. & F. Naudillon (dir.), (2011) *L'Afrique noire dans les imaginaires antillais*. Paris, Karthala.
- Pfaff, F., (2016) *Nouveaux entretiens avec Maryse Condé, écrivain et témoin de son temps*. Paris, Karthala.
- Ruhrberg, K. *et al.*, (1999) *Arte del siglo XX*, V.I. Allemagne, Édit. Ingo F. Walther, Alling.
- Souter, G., (2010) *Frida Kahlo*, S.A. Madrid, Edimat Libros.
- Toumson, R. (dir.), (2009) *Anthologie de la peinture en Guadeloupe, des origines à nos jours*. Conseil National de Guadeloupe, HC Éditions.

## Références électroniques

- La Fortune, F.E., (2009) *Gisèle Pineau : cinq questions pour l'Île en l'île*. Disponible sur : [http : //île-en-île.org/gisèle-pineau-5-questions-pour-île](http://île-en-île.org/gisèle-pineau-5-questions-pour-île) [Dernier accès le 20 février 2018],
- Île en île, (2013) *Maryse Condé : une voix singulière* [Youtube vidéo]. Disponible sur : [https://www.youtube.com/watch ? v=hAb8RyzR9uo](https://www.youtube.com/watch?v=hAb8RyzR9uo) [Dernier accès le 10 septembre 2017].
- Île en île, (2013) *Maryse Conde : cinq questions pour Île en l'île* [Youtube vidéo]. Disponible sur : [https://www.youtube.com/watch ? v=41gHapbdkAA](https://www.youtube.com/watch?v=41gHapbdkAA) [Dernier accès le 15 janvier 2018].