

Portrait d'une solitude

Histoire de la femme cannibale, de Maryse Condé, Mercure de France, 316 p.

Emmanuelle Tremblay

Numéro 197, juillet-août 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/19409ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tremblay, E. (2004). Portrait d'une solitude / *Histoire de la femme cannibale*, de Maryse Condé, Mercure de France, 316 p. *Spirale*, (197), 55-56.

PORTRAIT D'UNE SOLITUDE

HISTOIRE DE LA FEMME CANNIBALE de Maryse Condé

Mercure de France, 316 p.

DÉPUIS la parution en 1976 du premier roman de Maryse Condé (née à Pointe-à-Pitre en 1937), la réception critique n'a pas manqué de mettre en valeur le parcours idéologique dont témoigne son œuvre, résolument arrimée aux vicissitudes de l'Histoire, laquelle apparaît forgée d'espoirs, mais et aussi d'un profond désarroi que l'on peut attribuer à la difficulté, pour la majorité des personnages féminins de l'auteure, de retrouver une identité, à jamais perdue dans le labyrinthe de l'exil. Plus spécifiquement, les tentatives de re-construction identitaire « noires » imprègnent une narration qui explore les contradictions et les pièges pour rendre compte, toujours subtilement, de leurs incidences sur le destin des individus : que l'on pense à l'utopie raciale du Jamaïcain Marcus Garvey — toile de fond de *La vie scélérate* (1987) — ou à l'Afrique mythique des poètes de la Négritude, objet de réappropriation symbolique dans *Ségou* (1984). C'est enfin dans le contexte postcolonial de la restructuration politico-culturelle de l'Afrique du Sud que se déroule l'histoire de la « femme cannibale », portrait d'une solitude qui dé-construit les illusions porteuses idéologiquement d'un possible « vivre ensemble ».

Dans *Desiderada* (1997), déjà, se profile le pessimisme (ou l'exercice de lucidité) qui traverse de part en part *Histoire de la femme cannibale* : « De nos jours, le mot de famille n'avait plus de signification. Ni celui de tribu. Ni celui de village. Ni celui de communauté. Ni celui d'Afrique d'ailleurs. Car l'Afrique n'était plus l'Afrique. Elle était devenue le royaume des ténébres et des vautours. » C'est à ce constat que fait écho la voix impersonnelle du récit, pour le projeter sur la société post-apartheid du Cap, par le biais du regard de Rosélie Thibaudin, artiste peintre d'origine guadeloupéenne : « Le pouvoir, là-bas à Pretoria, avait beau se gargariser de discours : devoir de pardon, nécessité de vivre ensemble, Vérité et Réconciliation, il n'y avait dans ce bout de terre que des tensions, de la haine, le désir de vengeance ! » Pour Rosalie, non seulement l'ensemble de la société dans laquelle elle évolue, mais aussi sa propre vie — comme le lecteur apprendra à le découvrir —, sont tissés par le mensonge qui trahit toute aspiration à un monde meilleur. Dès lors, l'intrigue romanesque prend la forme d'une enquête sur les apparences pour en révéler le leur et interroger la violence qui constelle la géographie des tropiques, sous les auspices des « trois S [...] : soleil, sida, sous-développement ».

L'écriture de Condé s'instaure au demeurant à partir de l'angoisse du vide face à laquelle nous laisse cette autopsie du corps social, pour acquérir une richesse qui n'a rien à voir avec l'exotisme que bon nombre de lecteurs lui reconnaissent pourtant d'emblée. Celui-ci, comme le faisait remarquer René Méné, est une « vision de la culture prise du « dehors » qui conduit à rater le « sérieux » et l'authenticité du drame de l'autre ». Bien au contraire, Condé assume le drame de la violence avec laquelle doivent maintenant recomposer les mémoires individuelles et collectives. Son héroïne s'en trouve donc investie d'une fonction de témoin, s'improvisant guérisseuse de « cas incurables » : à l'écoute de la solitude des rescapés des guerres civiles (Rwanda, Zimbabwe, Congo Brazza), du prisonnier politique maintenant devenu guide touristique dans les chambres de torture, de l'homme victime de la délinquance urbaine, tout comme de la petite fille abusée sexuellement. Mais que faire de ces vies brisées ? « Comment guérir ce que l'on ne connaît pas ? », se demande Rosalie. « Que faire du passé ? Quel cadavre encombrant ! Devons-nous l'embaumer et, ainsi idéalisé, l'autoriser à gérer notre destin ? Devons-nous l'enterrer, à la sauvette, comme un malpropre et l'oublier radicalement ? Devons-nous le métamorphoser ? » C'est avant toute chose à un questionnement éthique que nous introduit la fiction en prenant en charge la détresse engendrée par les contrecoups d'une violence généralisée, alors que la construction romanesque s'apparente étrangement à un travail de deuil.

« Le pire, c'est de tenter de se représenter ce qu'on ignore. » C'est en ces termes que peut être résumée la quête que figure l'écriture, dans un mouvement de rétrospection qui mène à la ruine du désir. Là où la scène d'un paradis perdu s'impose à une héroïne déjà en bout de parcours, dans la cinquantaine, et dont la vie est saccagée à l'image du « Pays d'Avant » — comme il convient à Edouard Glissant de nommer l'origine africaine. « Tous mes souvenirs, toutes mes certitudes sont bouleversés comme après un ouragan. Le paysan sort de sa case, préservée par miracle, et ne reconnaît plus le paysage. Il marche dans un champ de ruines. Là s'élevaient des pié-bwa, des goyaviers, des letchis, des buissons d'icaque. Là, des bananeraies. À présent, tout est tombé, arraché. La terre est ventre à l'air. Les racines sinuent, pareilles à des serpents. » Quand il n'est plus possible de se reconnaître dans le miroir

tendu par l'Histoire, ni par ailleurs dans celui du couple que Rosalie a formé avec Stephen, son mari, tragiquement disparu dans des circonstances qui remettent en cause l'authenticité du lien qui les unissait, comment recréer la communauté ? Comment donner sens à la violence de la désillusion amoureuse et sociale qui est aussi un arrachement à soi-même ? C'est en partie cette perte d'identification à l'espace de l'autre, — ou du moins à ce qui forme un idéal de reconnaissance commun — que raconte Condé, en explorant les expressions de l'identification, de la trahison et de la solitude qui forment le triangle thématique en regard duquel se resserre la structure romanesque.

Dans *Ségou* (1984), saga de la diaspora africaine qui met en scène la violence du détachement de l'origine, un Blanc, d'un côté du fleuve qui le sépare du reste du « continent noir », demande à parler au chef des Touaregs. L'image contient en elle les prolégomènes à la traite négrière, ainsi qu'au traumatique passage vers le continent de l'exil ; mais elle est aussi l'expression de la rencontre fondatrice d'un conflit racial qui s'est répercuté sur les siècles postérieurs, et qui aura été observé par Condé sous toutes ses coutures. C'est de fait l'altérité Noir/Blanc qui se trouve au centre de la chronique qu'elle nous offre de l'Afrique postcoloniale ou de la communauté problématique dans le contexte d'un monde livré à l'insidieuse persistance des clichés raciaux sur les relations humaines.

Mettre de l'ordre en soi

Lui, Stephen, est professeur d'université, d'origine irlandaise ; elle, Rosalie, est noire pour les Blancs, mulâtre pour les Noirs africains, blanche en raison de son union maritale, entre deux nuances de couleurs, deux continents, ni de l'un ni de l'autre. Seule la sphère du couple qu'elle forme avec Stephen permet l'identification, comme un idéal de réconciliation raciale qui n'est pas sans présenter quelque analogie avec le défi de l'après-apartheid. À partir de cette situation initiale, Condé recrée les modalités de l'exclusion qui résultent des situations vécues en couple mixte, lequel est par ailleurs décrit comme « un vin fort pour tempéraments robustes ». L'auteure guadeloupéenne s'attarde en l'occurrence à peindre les avatars de la vie sociale comme autant de petits tableaux qui semblent illustrer l'équation mise en valeur par

Dany Laferrière dans *Je suis fatigué* : « Sexe + race = politique ». Constamment ramenée à sa condition épidermique, Rosalie se retrouve dans une posture ambiguë, à la fois victime de la ségrégation quotidienne (pour devenir « *coutumière de l'invisibilité* ») et traître à la communauté noire, coupable d'avoir franchi les frontières raciales; la complexité de son expérience affective ne cadrant dès lors dans aucun moule idéologique.

À défaut de pouvoir vivre parmi les hommes, la cellule du couple offre temporairement un espace où habiter, jusqu'à ce que celui-

entre et sort sans transition du récit mené à la troisième personne, pour marquer ainsi le passage d'un point de vue extérieur à celui de l'intimité du personnage. Il en résulte un dédoublement de la voix narrative que le lecteur associera à la fois à la conscience de Rosalie et au spectre de l'auteure qui plane sur l'ensemble du roman, en raison, peut-être également, du style autobiographique du récit. « *Il me faut, intervient Rosalie, balayer le devant de ma porte, comme on dit à la Guadeloupe, c'est-à-dire mettre de l'ordre en moi.* » Le projet est porté par une écriture qui trouve sa mise en abyme

l'héroïne de Condé ait par là répondu à l'écho de ces quelques phrases d'Hélène Cixous, qui sont au cœur de « La venue à l'écriture » : « *Cherche-toi, cherche le je, bouleversé, nombreux que tu seras toujours plus loin, et hors d'un soi, sors, sors du vieux corps, coupe à la Loi. Laisse-la tomber de tout son poids, et toi file, ne te retourne pas : ce n'est pas la peine, il n'y a rien derrière toi, tout est à venir.* » En regard des blessures de l'histoire (de la petite comme de la grande), la quête artistique laisse au demeurant entrevoir une forme de guérison, voire une utopie individuelle qui, quoique habitée par l'échec, redonne sens au lien social par le biais d'une construction imaginaire. Devant la toile blanche, Rosalie n'entend plus rien, « *hormis la rumeur de ce monde qui mûrirait en elle* ». Or, ce monde intérieur s'alimente à l'espace de la solitude non seulement personnelle, mais aussi collective, que condense en lui le regard de la femme cannibale, personnage d'un fait divers à la une des journaux du Cap, jugé pour avoir tué et dévoré son mari infidèle. Mais quelle vérité se cache derrière le masque de la femme cannibale ?

Une dernière forme d'identification résulte de l'intérêt que Rosalie porte à ce cas, à celle qui incarne à la fois la victime et le bourreau, et en qui elle reconnaît son double, comme toutes ces femmes trahies dans les yeux desquelles elle peut lire « *un identique récit de solitude et d'abandon* ». Il n'est pas fortuit que Condé emprunte l'imagerie du cannibalisme qui réactive un stéréotype de la chronique américaine — et d'une certaine violence tribale. Cela lui permet d'en critiquer la pérennité symbolique et, par conséquent, d'appeler à se libérer des présupposés ataviques qui conditionnent l'imaginaire culturel. C'est ainsi que le lecteur, surpris dans sa passivité, est sommé d'imaginer la *terra incognita* du futur, libéré du legs de la violence. « *Quel lieu de la terre est bienfaisant aux femmes seules ? Dites-le moi afin que j'y prenne refuge avec mes sœurs, abandonnées comme moi-même. Nous formerons la confrérie des Amazones, sans arcs ni flèches. Ainsi, nous préserverons nos seins droits.* » Expression d'un rêve d'intégrité, cette Amazone non mutilée représente ici la subversion du réel, l'idéal de la femme et de l'Histoire à réinventer dans l'espace d'un imaginaire autre. Enfin, et malgré que toute interprétation contienne sa part de trahison, je ne peux m'empêcher de considérer également l'histoire de la femme cannibale comme une métaphore du travail de l'artiste qui s'alimente à même le drame de ses semblables, pour consolider son propre monde intérieur en se reconnaissant soi-même dans la solitude de l'autre. C'est dans cette perspective que le lecteur pourra retrouver, dans ce dernier Condé, le dessin d'une expérience au plus près d'elle-même, qui se détache sur le fond d'une littérature qui est aussi un douloureux effort de sincérité.

EMMANUELLE TREMBLAY



Dominique Paul, *Merman 2*, 2002. Photographie couleur, figurine mâle et médium mixtes, 100 × 69 cm. Avec l'aimable permission de la galerie Éric Devlin.

ci se dissolvent sous l'effet de la trahison, pour répéter une constante de la vie de Rosalie, dans la mesure où « *les hommes [...] l'avaient d'une manière ou d'une autre larguée sans ménagement* ». Face à ce double échec, individuel et collectif, qui enclenche le processus de deuil dont Maryse Condé reproduit le cours, comment guérir de son manque ? Comment mettre fin à l'errance à laquelle condamne le cercle vicieux de la trahison, puisque, selon la logique instaurée par le récit, on est toujours le traître de quelqu'un d'autre. Acculé à sa solitude, le sujet fait alors face à l'ultime limite à ne pas franchir pour éviter de devenir traître à soi-même. Condé déplace donc la frontière de l'identité vers une intériorité qui s'impose de façon singulière, dans la mesure où un « je »

dans la pratique artistique de Rosalie, la surface de la toile se présentant somme toute comme le seul miroir fidèle à l'affectivité de la femme noire exilée, cumulant les stigmates de la marginalité, et dont la communauté des hommes n'aura fait, comme elle en acquiert finalement la conscience, que « *la détourner d'elle-même* ».

Se reconnaître soi-même dans la solitude de l'autre

Le retour à l'atelier ou à la création se présente enfin comme une condition de révélation à soi-même, de son être femme, par-delà les clichés réducteurs de l'identité également au service de la trahison. Et il est possible — c'est bien la liberté du lecteur — d'imaginer que