

Transgresser l'insularité : Inscptions de l'espace antillais dans *Chair Piment* de Gisèle Pineau

Florence Ramond Journey
Gettysburg College, Gettysburg PA

Il ne faut pas oublier [...] que les îliens ont toujours un rapport particulier à l'espace (Gisèle Pineau citée par Belugue 86).

L'espace antillais est central à tous les romans de Gisèle Pineau : qu'elle y place ses récits entièrement (comme dans *La Grande Drive des Esprits* ou *L'Espérance macadam*) ou que ses personnages y effectuent des allers et retours — réels ou simplement nostalgiques (comme dans *L'Exil selon Julia*, *L'Ame prêtée aux oiseaux* ou encore *Chair Piment*), l'île antillaise devient un espace dans lequel on s'ancre, vers lequel on est poussé, ou encore que l'on interroge. Rien de surprenant face à ce qui pourrait ressembler à une obsession puisque Gisèle Pineau dit elle-même : « Nous sommes fiers d'être ce que nous sommes, nous aimons notre terre parce que nous avons à présent la certitude que c'est la nôtre. Alors forcément, il y a des points de rencontre dans l'écriture, des instants où l'île focalise toutes les attentions. Elle devient un véritable personnage parce que nous sommes nous-mêmes — et ainsi nos héros — une émanation de l'île » (Pineau citée par Belugue 85-6). L'île est donc définie comme point d'origine, mais aussi comme garante d'identité, tout cela malgré la complexité du « chez soi » dans la réalité antillaise postcoloniale, ce pays qui donne l'identité.

En effet, si pour les créolistes ou encore des critiques comme Édouard Glissant, les racines ne sont plus à chercher en Afrique mais au contraire à retrouver dans les Antilles mêmes, le rapport identitaire de l'Antillais face à sa terre n'a fait que se compliquer après la départementalisation de 1946, nous ramenant ainsi aux psychoses identitaires décrites par Franz Fanon

dans *Peau Noire Masque Blanc*¹. Si dans une majorité de cas d'immigration, une dissociation du concept d'ethnicité et d'identité peut être faite comme le propose du reste Michael Saltman dans *Land and Territoriality* (Saltman 1), les Caraïbes se placent en contre-courant face à de tels étiquetages. En effet, les relations, non seulement historiques mais aussi celles qu'ont encore certaines îles avec les puissances et les territoires qui les ont colonisées (les colonisent?) ne permettent pas de dissocier simplement l'ethnicité comme « phénomène socio-culturel » de l'identité qui résulterait d'une « connaissance et d'une perception individuelle » comme le fait Saltman² (Saltman 1, ma traduction). Dans les Antilles françaises en particulier, la déchirure identitaire existe non seulement à cause de l'immigration — bien souvent vers la métropole — mais aussi à cause d'une séparation de l'individu par rapport à sa propre H/histoire. Le concept de créolité tel que l'expriment Bernabé, Chamoiseau et Confiant³, tendant à ne pas simplement ancrer l'identité antillaise dans une réalité géographique mais aussi dans un passé et un présent culturel et linguistique, trouve ainsi une application toute particulière chez des auteurs comme Gisèle Pineau. L'île, de terre d'origine et même revendiquée comme ancestrale, devient ainsi personnage actif des romans et certains membres de la communauté fictive vont exprimer fièrement leur filiation vis-à-vis de cette entité insulaire.

Se plaçant dans la lignée des romans que Gisèle Pineau a déjà écrits, *Chair Piment* exprime une identité dans un espace antillais redécouvert, tout cela au-delà des psychoses identitaires développées par les protagonistes — Blancs ou Noirs. Suivant le thème de la mouvance insulaire

-
- 1 Dans sa célèbre étude, Franz Fanon soutient en effet l'idée que l'homme noir doit être « libéré [...] de lui-même » (Fanon 6) parce qu'il se méprendrait sur sa propre identité en voulant s'affirmer comme blanc et développerait ainsi des psychoses identitaires parfois irréversibles. Notons ici qu'en tant qu'infirmière psychiatrique, Gisèle Pineau reprend ce thème de troubles psychologiques dans *Chair Piment*, mais elle se distingue de Fanon en montrant que ces troubles ne sont pas l'apanage des noirs (Chair 317).
 - 2 Pour Saltman, c'est la relation entre les concepts d'identité et d'ethnicité qu'il faut étudier quand on s'intéresse à leur influence sur les notions de terre et territorialité. Il remarque cependant que s'il est aisé de définir l'ethnicité en relation à la terre, il est en revanche beaucoup plus difficile de cerner la notion d'identité parce qu'elle est mouvante (Saltman 1).
 - 3 Voir L'Éloge de la créolité de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant.

récurrent dans l'écriture de l'auteur, se dégage une multiplicité d'espaces dans lesquels évoluent les protagonistes, Mina et Victor. Ces espaces apparaissent comme les reflets de l'existence d'un vide émotionnel et d'un manque identitaire dans la vie des personnages, manque, dont les deux protagonistes prennent conscience et qui est à la base d'un dédoublement identitaire et d'une déstabilisation de la narration. Le roman se développe ainsi entre espaces physiques et espaces psychologiques mais la ligne du temps chronologique est pervertie par d'incessantes incursions dans le passé des protagonistes. Dans le récit de Gisèle Pineau, les déplacements entre les espaces physiques et chronologiques sont liés par ce qu'Édouard Glissant appelle dans sa théorie sur le désiré historique une « obsession [de retrouver] une trace primordiale » (Glissant 255), en ce que ces déplacements tendent à révéler l'objet de la quête identitaire.

Cependant, *Chair Piment* se distingue des romans du nomadisme car, de la mouvance entre l'espace physique et l'espace chronologique se dégage la construction de ce que j'appellerai « une cartographie communautaire » de la Guadeloupe⁴. En effet, on remarque que c'est la variété des membres de la communauté guadeloupéenne et leur revendication d'une identité créole postcoloniale, qui favorise le lien — et donc la guérison identitaire — en permettant la définition d'un nouvel espace antillais.

La complexité de la relation entre les Antilles françaises et la métropole n'est un secret pour personne, et qu'on les considère comme des « anomalies » (Burton 1) en comparaison avec leurs sœurs anglophones décolonisées, ou simplement comme un officiel département d'outremer « chanceux » d'avoir le soutien de la France, la confusion de cette relation semble particulièrement ressortir à travers les déplacements physiques de ses habitants⁵. Si dans *L'Exil selon Julia*, Gisèle Pineau avait mis en scène Man

4 Valérie Orlando replace les voix nomades de la littérature maghrébine dans le contexte de l'exil et de la déterritorialisation. Elle précise : « Linking segments and fragments (or spheres) of being in order to extend beyond the many opposing poles of identities and notions of ethnicity constitutes the key elements of nomadism » (58). Contrairement à Glissant qui souligne dans *Traité du tout-Monde* que la « totalisation » d'un « Chaos-monde » ne doit pas être comprise comme « total[e], » c'est-à-dire qu'il faut recentrer l'être dans son identité pour ne pas l'annihiler, les romans qui mettent en scène des voix nomades placent au contraire le nomade à la périphérie (voir Orlando 58-59 et Glissant 22).

5 Il suffit ici de rappeler les résultats des élections du mois de décembre 2003 pour une réforme des institutions visant à créer « une nouvelle collectivité

Ya dépérissant en France dans la maison de son fils et rêvant chaque jour à son île lointaine, *Chair Piment* s'ouvre au contraire sur le personnage de Mina, jeune guadeloupéenne dans la banlieue parisienne, a priori sans attaches, et refoulant le retour dans l'île depuis vingt et un ans. C'est seulement au moment de sa rencontre dans la narration avec Victor, un Blanc tout juste sorti de l'hôpital psychiatrique pour une dépression, qu'elle pense à retourner dans son village natal de Piment, en Guadeloupe, sous prétexte d'aller y passer le nouvel an mais dans le but secret d'aller y ramener le fantôme de sa sœur calcinée venu la hanter en France depuis qu'elle y a fait le voyage.

Dénuées d'attaches à la communauté, les vies parallèles de Mina et de Victor en France se présentent sous le signe du vide. Vide physique symbolisé par la solitude qui les entoure, vide culturel décrit sous le signe du manque de lien, ou de liens superficiels à une communauté multiculturelle, et enfin, vide des origines de deux personnages entourés d'ancêtres décédés sans leur avoir transmis leur histoire, les laissant ainsi dans le *no man's land* de l'identité. Si Mina semble être en contact avec une quantité de gens avec lesquels elle partage l'envie fugace de désirs physiques vite assouvis, elle reste cependant dans sa solitude, ne découvrant rien d'elle aux autres et refusant de prononcer le prénom de ses partenaires ou même de simplement leur parler (*Chair* 12 et 20). Dans sa volonté d'être « libre à tout moment de les renvoyer à leur existence » (*Chair* 93), elle ne les voit bien souvent qu'« une ou deux fois » (*Chair* 93), et elle refuse de s'entendre dire leur histoire parce qu'elle est incapable de raconter entièrement la sienne. Le mot écrit ou parlé, prélude à une histoire ancrée dans un vécu, ne s'inscrit donc jamais dans cette atmosphère de mouvement incessant entre les êtres et où le lien ne se fait jamais. Victor, quant à lui, habite seul dans un studio, mais évolue entre cette pièce unique et l'atmosphère aseptisée des hôpitaux psychiatriques puisqu'il passe sa vie à se battre contre une dépression chronique, formant plus de liens avec les anti-dépresseurs qu'il ingurgite qu'avec les gens qui évoluent autour de lui (*Chair* 99). Dans un cas comme dans l'autre, Victor et Mina ressemblent à deux exilés en marge de leur propre identité.

territoriale dotée d'une assemblée unique » (Saux, n.p.) en Guadeloupe et en Martinique. Le rejet des habitants des deux îles (73 % en Guadeloupe et 50,48 % en Martinique), et donc le refus d'une décentralisation en faveur d'une énergie venant des Antilles, sont cependant révélateurs de certains troubles identitaires quant à la position de l'Antillais vis-à-vis de la métropole.

L'impression de vide physique autour des protagonistes est renforcée par la réalité d'un vide culturel. Victor évolue dans un semblant de multiculturalisme dont l'exotisme superficiel ne semble pas le frapper alors qu'il passe ses nuits au « Mundo Night », boîte de nuit qui arbore un décor aguicheur et une volonté d'attirer une clientèle facilement trompée par les clichés exotiques des îles tropicales (*Chair* 137) mais apparemment recherchant le dépaysement dans le « désordre de plantes tropicales fausses et vraies » (*Chair* 137). Le vide culturel s'apparente donc ici au mensonge, puisque dans ce décor de théâtre rien ne semble vrai, et le mensonge s'ancre même dans le Mundo Night avec l'histoire entièrement fausse que Mina raconte à Victor sur son enfance, qui devient donc pour un soir « imaginaire » (*Chair* 138).

Mina, de par son statut d'immigrée reste prise entre deux mondes rejetant l'un comme l'autre. Elle ne peut ainsi harmoniser ni le monde des négropolitains⁶ ni celui de la Guadeloupe qui représente un passé qu'elle semble vouloir oublier. Entre deux cultures et entre deux identités, elle ne peut adopter l'identité caméléon que ses compatriotes attendent d'elle. Ainsi, la fête d'anniversaire que Lysia (une amie antillaise de Mina) organise pour sa fille se présente comme le symbole vécu d'un mal d'être identitaire révélant un vide qu'on essaie de masquer l'espace d'une soirée. Chacune des fêtes de Lysia n'est effectivement qu'un « prétexte » (*Chair* 202) destiné à oublier non seulement la réalité du quotidien mais aussi « le voyage des ancêtres, les champs de cannes et le fouet... Danser et piétiner la malédiction et les images des éternels nègres en déveine » (*Chair* 202). Les invités présents répondent donc à cette difficulté de s'identifier à une descendance que l'on considère comme maudite mais aussi à la réalité médiocre de la vie de l'immigré. L'appartement de Lysia reflète cette même oscillation culturelle, montrant à la fois des « tableaux naïfs accrochés aux murs. La Guadeloupe dans toute sa splendeur culturelle. Celle qui bien maquillée faisait rêver les gens d'ici » (*Chair* 203), et aussi

6 Selon Richard Burton, le Négropolitain est cette personne, « the returning or visiting immigrant who brings back to the Caribbean Parisian attitudes, aspirations, values and lifestyles, who speaks Creole with a Parisian accent or cannot speak Creole at all and who is received by locals with a mixture of envy, amusement and contempt, feelings which — envy apart — are reciprocated by the visitors or returnees themselves » (Burton 12). Le négropolitain est donc celui qui essaie de faire le lien entre la France et les Antilles mais qui finit par appartenir à une troisième culture, celle d'une zone frontalière invisible qui se situerait entre les deux espaces.

la multiculturalité de l'immigré en métropole symbolisé par les posters de MC Solaar sur les murs des chambres des filles de Lysia (*Chair* 203). Dans ce décor en mouvance, passant d'un extrême identitaire à l'autre, Mina cherche « un recoin où se nicher, évitant les regards, se demandant ce qu'elle fichait là, embarrassée de ses mains » (*Chair* 203). De façon ironique, le vide réel qui régit la vie de Mina se trouve en quelque sorte perverti par la présence du fantôme de Rosalia, la sœur de Mina, calcinée pendant leur enfance en Guadeloupe. Rosalia, qui hante Mina inlassablement, est ainsi le seul lien que cette dernière possède à la Guadeloupe et à son passé. Or, loin de combler les vides qui entourent Mina, ce fantôme devient le premier mot du passé à s'inscrire dans la vie de Mina⁷ (*Chair* 208).

Dans *Chair Piment*, ce sont donc les fantômes qui les suivent qui rapprochent Victor et Mina, et qui contrastent par leur présence avec le vide des origines auquel les deux personnages font face. En effet, tous les membres de leur famille proche sont morts, et Olga, la demi-sœur de Mina refuse de parler de la Guadeloupe car « c'est le passé » (*Chair* 57). L'un comme l'autre ne possède qu'un passé qui leur a été raconté par bribes et ils ne peuvent en aucun cas se placer au centre d'une identité qu'ils pourraient revendiquer pleinement, pour la simple et bonne raison qu'ils ne la connaissent pas. Le présent de la vie de Mina reste dans l'ombre du fantôme de sa sœur, seul lien ténu qui la lie encore à une promesse d'identité. Les trois fantômes de Victor sont aussi ceux qui lui offrent un lien au passé puisqu'il ne peut que se souvenir du suicide de son père et de la tombée graduelle de sa mère dans la folie. Pour l'un comme l'autre, le fantôme est véritablement le premier « mot » dans le silence de leur passé et qui offre par sa valeur symbolique surnaturelle la possibilité de raconter l'identité et de situer à nouveau le personnage dans un espace qu'il revendique pour lui-même. Avec le fantôme et l'idée de mobilité qu'il suggère, apparaît la déstabilisation de la narration en même temps que l'écriture, pour reprendre les mots d'Ashwina, de ce premier « mot » dans le « silence » identitaire qui caractérisait l'espace identitaire de Mina et

7 Il faut préciser que c'est Ashwina, une jeune Mauricienne aliénée elle-aussi, qui suggère la première cette idée de fantômes comme signes visibles dans la virginité du silence lorsqu'elle parle à Mina : « C'est comme le silence, écoutez! Les gens ne peuvent s'empêcher de le combler le silence. Il fait si peur... Si proche de la mort... Alors, ils parlent, jouent de la musique, chantent et crient... Tout ça pour se sentir vivant... Les fantômes sont comme des mots posés dans le silence » (*Chair* 208).

Victor. Ce sont donc les fantômes, véritables personnages dans le roman de Pineau, qui laissent ouverte la porte du passé, favorisent l'expression d'une conscience double chez les personnages, et déstabilisent la narration forçant de constants allers et retours sur la ligne temporelle du récit.

Chez les auteurs antillais contemporains, le fantôme est un personnage clé en ce qu'il permet le lien, non avec un au-delà auquel il appartient, mais plutôt avec une histoire communautaire inconnue du personnage auquel il apparaît. Chez des écrivains femmes comme Maryse Condé ou Simone Schwarz-Bart, le revenant se double de qualités de protection en ce qu'il va soutenir par sa force ancestrale le personnage en proie à des préoccupations toutes terrestres.⁸ Dans la narration de Pineau, il est révélateur que ce soit Mina qui voie le fantôme de sa sœur Rosalia qui veille sur elle tandis que Victor n'est pas conscient des trois fantômes qui le suivent et le tourmentent avant qu'ils ne lui soient révélés par une patiente guadeloupéenne. Ainsi, alors que le fantôme de Rosalia apparaît à Mina pour la protéger (notons que Rosalia apparaît pour la première fois à Mina la nuit où cette dernière dort chez Suzon Mignard, maîtresse des manigances qui ont détruit tous les êtres proches de Mina), ceux de Victor l'entraînent dans la dépression. Donc, tandis que Mina parle de « ramener la Rose au pays » (*Chair* 131), Victor apprend qu'il doit se faire « désenvoûter » (*Chair* 109) et donc guérir de ces fantômes qui le hantent au lieu de le protéger. On peut alors dire que la déstabilisation de la narration part de l'expression d'une double conscience : celle de l'existence d'un passé grâce à la reconnaissance de fantômes forçant alors les personnages à identifier le vide de leur présent. Or, ce sont ces incursions fantomatiques qui suggèrent que, pour inscrire leur histoire dans le présent et changer leurs maux en mots, Mina et Victor doivent faire le lien avec le passé, et donc exprimer une conscience historique.

Dans *Le Discours antillais*, Édouard Glissant développe la problématique de la conscience historique pour le peuple caribéen. Il explique en effet que ce sont les relations discontinues entre une accumulation d'expériences (qu'il appelle culture) et le rapport au monde extérieur (qu'il appelle nature) qui rendent impossible la sédimentation d'une conscience historique pour le peuple antillais (Glissant 223). Ainsi, selon lui, le peuple antillais est « confronté au trouble de [la] conscience [historique] dont il pressent qu'elle lui est « nécessaire » mais qu'il est incapable de faire

8 Voir en particulier *Pluie et vent sur Télumée Miracle* de Simone Schwarz-Bart ou encore *Moi, Tituba sorcière... et Célianire cou-coupé* de Maryse Condé.

« émerger » ou de « faire passer dans le quotidien » : parce que les données immédiates de ce quotidien ne s'inscrivent pas pour lui dans un continuum » (Glissant 223). Il est clair ici que Glissant parle de la conscience historique du peuple antillais comme liée à l'Histoire plutôt qu'à l'histoire. Or, il me semble que l'on peut cependant ramener ce raisonnement du niveau général de l'Histoire à celui particulier de l'histoire. Ainsi, alors qu'un des éléments de la rupture de ce continuum dont parle Glissant résulte de la Traite, on peut voir le même phénomène de rupture dans l'histoire de Mina et Victor à travers la mort. Les deux protagonistes sont entourés de morts (pères, mères, sœurs) qui rendent impossible, pour reprendre l'idée de Glissant, la sédimentation de leur conscience historique, et mène à une brisure du continuum identitaire. Le résultat en est donc celui d'un manque d'harmonie entre la nature — rapport au monde extérieur — et la culture — expériences vécues — de ces personnages. Mina voit ainsi passer une ribambelle d'hommes dans sa couche, sans qu'elle ne crée de lien réel avec aucun d'entre eux, et Victor opère des allers-retours entre une réalité qu'il ne maîtrise pas et l'hôpital psychiatrique, incapable lui aussi de lier ces segments disparates de sa vie.

Glissant suggère que l'impossibilité pour la conscience de donner un sens à ces morceaux disparates représente ce qu'il appelle un phénomène de « non-histoire » (Glissant 224), et il soutient que « le facteur négatif de cette non-histoire est donc le raturage de la mémoire collective » (Glissant 224). Or, si l'on ramène encore une fois cette idée de l'Histoire du peuple antillais dépossédé de son continuum à l'histoire de l'individu antillais dépossédé de son continuum, il faudrait plutôt parler de « raturage » de la mémoire communautaire telle qu'on la voit dans *Chair Piment* puisque ce qui manque justement à Victor et Mina, c'est l'accès à une communauté qui pourrait leur expliquer leur histoire. Les fantômes ouvrent donc l'espace du possible en ce qu'ils forcent les deux personnages à rechercher la « trace primordiale » ou ce que Glissant définit comme « « l'expliqué fondamental, l'écho de la Genèse, ce qui ré-orienté le temps du drama collectif » (Glissant 255), c'est-à-dire l'histoire des origines. Vouant expliquer la motivation qui pousse à rechercher l'histoire des origines, Glissant montre que c'est l'expression d'un inceste primordial qui répond à ce désir d'éclaircissement et dont l'expression est « « mortel[le] » (Glissant 256), un peu comme si la voix de l'histoire communautaire refusait cette histoire individuelle et rendait alors impossible l'accès à son espace. On voit par exemple que la rupture du continuum de l'histoire de Mina est le résultat du déni d'un inceste entre demi-frère et demi-sœur, et dont chaque membre de la communauté de Piment possède un morceau sans pour autant en posséder

la totalité. Ce n'est que lorsque ces morceaux disparates deviennent histoire, redonnant au récit son continuum, que la communauté peut s'exprimer comme collectif et non plus comme moi individuel opposé à l'autre. La révélation de l'inceste primordial est aussi source de révélation de liens insoupçonnés : « Je savais déjà que Suzon avait follement aimé mon père, mais j'aurais jamais deviné qu'elle était ma tante.../ Demi-tante, rectifia Tibert. Demi-tante seulement... » (*Chair* 356).

Pour Victor, les allers et retours dans le passé, ainsi que les déplacements physiques entre la France et la Guadeloupe n'amènent pas à l'expression d'un inceste primordial justement parce que le déplacement se fait hors du lieu d'origine, mais à un au — delà qui ouvre à un futur. Les trois fantômes qui suivent Victor s'avèrent être ainsi les trois hommes qui ont décroché son père, mort pendu dans la maison familiale (*Chair* 328). Plus qu'une révélation sur le passé, comme l'était celle dont a pris conscience Mina, elle est une révélation sur la finalité de la quête. Pourtant, la fin de cette quête est cristallisée par la recherche de « l'envers des nuages » qu'avait annoncée Bénédicte, la patiente guadeloupéenne de l'hôpital, comme ultime étape dans la guérison : « Je t'ai déjà dit... Tu verras de tes yeux l'envers des nuages, je l'ai rêvé pour toi... Quand tu verras l'envers des nuages, ça voudra dire que les démons et les fantômes de mauvaises espèces sont retournés chez eux. L'envers des nuages, ça veut dire que ce qui fut caché sort des plis d'ombre et de la fange, que la vérité apparaît enfin sous les yeux de Notre Seigneur » (*Chair* 110). Victor trouve effectivement l'envers des nuages puisqu'il rencontre le poète guadeloupéen devenu célèbre après avoir écrit un poème sous ce titre. Pourtant, il me semble qu'il faut voir dans cette expression le symbole d'une autre réalité : celle de la force communautaire. Ce n'est en effet pas grâce à des talents de fin détective que Victor fait cette découverte mais bien plutôt grâce au soutien d'une communauté à l'écoute de ses besoins. Ainsi, le mouvement initial des deux personnages vers les Antilles permet l'ouverture d'un espace communautaire et par là même l'expression d'une cartographie identitaire de la Guadeloupe, c'est-à-dire l'expression d'une identité dont les étapes se trouvent inscrites comme différentes villes le seraient sur une carte.

L'ouverture de l'espace communautaire n'aurait pu être recrée sans l'île, et cette dernière devient ainsi symbole d'origines mythiques et espace de guérison. Dans le roman, l'espace communautaire est illustré selon trois grands axes : la communauté qui s'exprime au-delà des races, la communauté des femmes, et la communauté familiale. Chaque partie de cette communauté répond aux besoins de l'un ou l'autre des personnages et souligne le fait que la guérison identitaire ne se fait pas seulement à cause

du lieu géographique et de ce qu'il représente, mais surtout grâce au fait que la communauté se présente comme une entité soudée et donc inaliénable.

Sorti de son hôtel superficiel, Victor rencontre trois hommes antillais qui lui permettent de tisser un réseau de relations authentiques ouvrant ainsi un espace de guérison. Ces trois Antillais voient eux-mêmes au-delà des races et c'est sur la base même de sa maladie qu'ils établissent un lien : « Les trois compères n'imaginaient pas qu'en France les Blancs subissaient de telles calamités, étaient même persécutés par des démons » (*Chair* 317). Si cette communauté qui s'étend au-delà des races ouvre un espace de guérison, c'est aussi parce qu'elle ne représente pas un retour aux origines mais qu'elle est au contraire une transcendance de ces origines symbolisant alors une renaissance armée d'éléments nouveaux. Ainsi, le Georgette's Club avec ses bungalows séparés, devient un espace maternel transformé car on dit bien : « T'es ici *mieux que* chez ta manman » (*Chair* 309, c'est moi qui souligne). La distance d'avec sa propre mère qui le mettait en garde contre les inconnus se fait, et Victor accepte alors un nouveau monde tel qu'on ne le lui avait jamais présenté jusque-là. L'utilisation du mot étranger est du reste tout à fait intéressant : « En d'autres temps, il n'aurait pas embarqué si vite dans la voiture d'un étranger. Il se serait méfié. Il aurait posé des questions, tendu des pièges, fait des recoupements, navigué entre logique et raison. Émilie [sa mère] l'avait mis en garde » (*Chair* 309-310). Ainsi, l'étranger qui peut être à la fois celui qu'on ne connaît pas et celui qui est différent de soi (et dont on est réticent à accepter la différence) est chargé du rôle d'éclaireur : c'est lui qui conduit et donc mène Victor dans le labyrinthe de la communauté de Chair Piment.

Contrairement à celui de Victor, le voyage en Guadeloupe de Mina est un retour sur le lieu des origines, c'est-à-dire dans son village maternel de Piment, celui qui laisse une marque indélébile à son identité. Or, elle éprouve rapidement le besoin de fuir l'image superficielle d'une île défigurée par la modernisation et le conformisme à la française (*Chair* 245) car cette image gomme les souvenirs et la spécificité communautaire dont Mina se souvient. Sa fuite l'amène à renouer avec une communauté de femmes, celles qui peuvent lui raconter *son* histoire, *son* Piment : « Mina promet, puis s'éloigna très vite. Soudain prise de l'envie d'aller voir les vieilles gens de son enfance, de s'asseoir auprès d'elles sur les ti-bancs des vérandas. Envie de boire à petites lampées le punch aux fruits qu'elles ne manqueraient pas de lui offrir. Envie d'écouter battre dans leurs bouches

l'accent créole. S'en soûler. Envie de se sentir de nouveau, profondément, chez elle à Piment... » (*Chair* 249).

Si Victor s'épanouit donc dans un espace communautaire s'intéressant à l'humain en lui plutôt qu'à la race, Mina, elle, va guérir dans cette communauté de femmes qui la nourrit parce qu'elle lui annonce enfin la vérité sur la gentillesse calculée qu'une des femmes lui procure. Ce thème de la communauté de femmes qui observent la relation destructrice entre une de leurs semblables et une fillette plus jeune sans pour autant s'en mêler, ou en s'en mêlant trop tard, n'est pas nouveau chez Gisèle Pineau et il suffit de penser à *L'Espérance macadam* et au martyr silencieux de la jeune Glawdys pour se rappeler son importance chez l'auteur. Cependant, la différence entre les deux situations se situe au niveau du retour sur le lieu des origines. Dans *L'Espérance macadam*, Glawdys n'explique jamais son retour dans la communauté — il faut se rappeler que les services sociaux l'avaient finalement placée autre part — et c'est ce manque de communication qui mine toute possibilité de lien entre les personnages. Dans *Chair Piment*, Mina crée le contact par la parole, en venant chercher auprès de ces femmes l'histoire qui lui manque. La parole des femmes de Piment s'inscrit donc dans l'imaginaire de Mina et lui ouvre un espace de guérison.

Les étapes de la guérison de Victor et de Mina ont un point commun, en ce qu'elles suivent un rythme cadencé et ont lieu dans les espaces clos des intérieurs guadeloupéens. Ces étapes, qui trouvent une inscription véritablement physique dans le roman, forment ainsi une carte dont les limites en sont celles de la communauté et qui explique mon appellation de « cartographie communautaire ». Si Victor passe de l'épicerie au bungalow du Georgette's club, puis de la maison de la nièce de Bénédicte à l'intérieur de M. Vérité, le guérisseur, Mina va chez M^{lle} Rutice, son ancienne institutrice, puis elle va voir Silène, la meilleure amie de sa mère, et enfin passe voir les femmes du marché. Pour Victor comme pour Mina, chaque personne qu'ils rencontrent est détentrice d'un morceau de leur histoire et la partage avec eux. Pourtant ce qui rapproche les expériences de Victor et de Mina, tout en achevant l'ébauche de la cartographie communautaire de la Guadeloupe, est ce que l'on peut appeler l'espace communautaire familial. J'insiste sur les termes communautaire et familial placés côte à côte car c'est chez Man Nana, la grand-mère de Mina, que se font les dernières révélations. Victor, que Mina voulait exclure du secret familial qui va enfin être divulgué et qu'elle considère comme personnel (*Chair* 348) est rappelé par Man Nana qui lui donne une place dans l'espace familial des Montério : « Qu'il reste! déclara Nana. C'est le jour où

on évente les secrets. [...] Viens t'asseoir, petit! coupa Nana. Un de plus ou un de moins... » (*Chair* 349).

De même, c'est Cindy, l'amie du cousin de Mina, Tibert, qui donne à Victor la dernière pièce de son puzzle identitaire en lui faisant rencontrer son grand-père, auteur du poème dont Victor, selon les dires de sa compagne guadeloupéenne d'hôpital psychiatrique, a besoin pour se faire désenvoûter. Cindy est la nouvelle partenaire de Tibert, et, comme Victor, elle n'appartient pas véritablement à la famille Montério au sens traditionnel du terme puisqu'ils ne sont pas mariés. Or, et c'est ceci qui est important, elle est instrumentale dans la cohésion communautaire et la quête personnelle de Victor. Ainsi, la guérison identitaire ne trouve pas son accomplissement uniquement dans le retour ou la recreation d'un espace des origines mais bien plutôt dans la force d'une communauté soudée au-delà des races et des liens familiaux traditionnels.

C'est donc selon de nouveaux termes qu'apparaît et se définit la cartographie de la Guadeloupe chez Gisèle Pineau. Le dernier chapitre est du reste révélateur de la description de ce nouvel espace : Mina et Victor font en effet un pèlerinage sur le morne Calvaire, lieu où habitait Mina avant que le feu ne détruise sa case et ne tue sa sœur. Les sept stations qu'ils marquent sont réminiscentes de la création biblique et sont ici symboles de la renaissance (recreation) de Mina et Victor. De plus, leur arrêt essoufflé à côté de l'arbre du voyageur semble marquer deux choses : la première, est la réconciliation avec le fantôme de Rosalia (qui apparaissait toujours appuyée contre cet arbre), la deuxième, est la signification implicite suggérée par le nom même de l'arbre (voyageur) et ouvrant la possibilité d'un nouveau voyage, accompagné d'un nouveau regard. Ainsi, ni l'un ni l'autre ne peut voir de trace de la case d'origine (*Chair* 371) (c'est-à-dire l'histoire passée) puisqu'elle n'est plus inscrite que dans l'imaginaire de Mina et Victor. Pourtant, les deux personnages voient se dégager sous leurs yeux une nouvelle carte, celle, inclusive, d'une histoire passée, ancrée dans une réalité physique et dans l'existence d'une communauté représentant la force des origines : « Il n'y avait aucune trace de la case centenaire. [...] Mais, au fur et à mesure, le spectacle qui se découvrait de ces hauteurs. La bananeraie du père. La rivière au bas du morne. Tout Piment. La mer infinie. Les îles au loin » (*Chair* 371).

Nouvel espace antillais donc, qui ouvre par la présence de Victor une place à la France, et par celle de Rosalia une place au passé mythique de la Guadeloupe. Faut-il alors voir cela comme un message de l'auteur qui suggérerait qu'en ce tournant de millénaire et cinquante ans après la départementalisation, il faut savoir accepter de s'ancrer dans un présent

antillais qui mêle indéniablement les Antilles à la France? La question est posée et on ne peut s'empêcher de penser que, dans ce dernier récit, Gisèle Pineau ébauche les contours d'une identité antillaise qui rend obsolètes les limites géographiques des îles et ouvre la porte à ce qu'on pourrait même appeler un « roman de la globalisation. »

Bibliographie

- Belugue, Geneviève. « Entre ombre et lumière : l'écriture engagée de Gisèle Pineau ». *Notre Librairie* 138-139 (1999-2000) : 84-90.
- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau, et Raphaël Confiant. *L'Éloge de la Créolité*. Paris : Gallimard, 1989.
- Burton, Richard et Fred Reno, eds. *French and West indian : Martinique, Guadeloupe, and French Guiana Today*. Charlottesville : University Press of Virginia, 1995.
- Condé, Maryse. *Moi, Tituba sorcière...* Paris : Mercure de France, 1986.
- . *Célanire cou-coupé*. Paris : Robert Laffont, 2000.
- Fanon, Franz. *Peau noire, Masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil, 1952.
- Glissant, Édouard. 1981. *Le Discours antillais*. Paris : Gallimard, 1997.
- . *Traité du Tout-Monde*. Paris : Gallimard, 1997.
- Orlando, Valérie. *Nomadic Voices of Exile : Feminine Identity in Francophone Literature of the Maghreb*. Athens : Ohio University Press, 1999.
- Pineau, Gisèle. *La Grande Drive des esprits*. Paris : Le Serpent à plumes, 1993.
- . *L'Espérance macadam*. Paris : Éditions Stock, 1995.
- . *L'Exil selon Julia*. Paris : Éditions Stock, 1996.
- . *L'Ame prêtée aux oiseaux*. Paris : Stock, 1998.
- . *Chair Piment*. Paris : Mercure de France, 2002.
- Saux, Jean-Louis. « Les Antillais disent deux fois « non » au référendum », *Le Monde* 9 décembre 2003, n.p.
- Schwarz-Bart, Simone. *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.