



HAL
open science

Du fantastique au réalisme merveilleux dans deux romans de Gisèle Pineau : Chair Piment et Cent vies et des poussières

Stephanie Rebeix

► **To cite this version:**

Stephanie Rebeix. Du fantastique au réalisme merveilleux dans deux romans de Gisèle Pineau : Chair Piment et Cent vies et des poussières. *Fantastique, étrange et merveilleux dans les productions francophones*, 9, Les Cahiers du Grelcef, pp.159-177, 2017. hal-03517711

HAL Id: hal-03517711

<https://hal.science/hal-03517711>

Submitted on 24 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Titre de l'article : Du fantastique au réalisme merveilleux dans deux romans de Gisèle Pineau : *Chair Piment* et *Cent vies et des poussières*.

Résumé :

Cet article se propose d'étudier dans deux romans de Gisèle Pineau, *Chair Piment* et *Cent vies et des poussières*, la façon dont l'auteur recourt à la pratique du dédoublement pour faire entendre une voix féminine minoritaire longtemps opprimée par celle de la suprématie masculine. Dans nos sociétés à dominante patriarcale, elle utilise le regard particulier que posent les femmes sur l'univers qui les entoure, pour dévoiler à travers une profusion des formes, l'Histoire officieuse des esclaves antillais. Située à la limite des registres fantastique et merveilleux, la voix narrative s'escrime à rendre hommage à une identité et une culture antillaises naguère niées.

Du fantastique au réalisme merveilleux dans deux romans de Gisèle Pineau : *Chair Piment* et *Cent vies et des poussières*

Introduction

Parce qu'elle revendique être d'ici et d'ailleurs, mettant en exergue ses racines africaines, antillaises et françaises, Gisèle Pineau compose une œuvre singulière, distincte de celles de ses contemporains caribéens que sont Patrick Chamoiseau,

Raphaël Confiant et Ernest Pépin. Poursuivant le travail amorcé par ses aînées, Simone Schwarz-Bart ou Maryse Condé, l'auteure prétend donner une visibilité à ceux qui n'en ont pas et s'évertue à faire entendre une parole féminine longtemps oubliée, voix qui s'écarte volontairement de celle plus dominante de ses collègues masculins. En ce sens, elle inscrit son œuvre narrative dans une perspective qui se veut réaliste, comme elle l'expose dans son article *Ecrire en tant que noire* : « Dire, fouiller, raconter encore et encore l'existence de ces femmes noires déchirées par les hommes [...] debout malgré tout, n'est ni vain ni obsolète. Ces femmes existent. » (1995 : 292).

Cent vies et des poussières et *Chair Piment* mettent ainsi en scène des femmes antillaises ordinaires en prise avec la violence de nos sociétés contemporaines. Le premier récit nous expose les interrogations existentielles de Sharon Bovoir, son regard sur les multiples maternités de sa mère Gina et son lien privilégié avec sa grand-mère Izora. Celle-ci occupe une place particulière dans l'économie de la fiction puisqu'elle incarne la Passeuse de mémoire. Garante de l'Histoire qu'elle a elle-même reçue de sa marraine et désireuse de conserver les légendes de ses ancêtres, elle transmet son savoir à ses petites-filles. Sa perception du monde, ouverte sur l'au-delà est cependant mise en doute par sa sénilité.

Dès les premières pages du roman, *Chair Piment* évoque la présence de Rosalia, esprit de la sœur du personnage principal. « La Brûlée vive » a quitté la Guadeloupe pour suivre et protéger sa cadette en France. Pourtant, Mina redoute autant ses manifestations qu'elle ne les espère, puisqu'étant la seule à les percevoir, elle se demande si la présence de Rosalia ne serait pas le fruit de son imagination. Sa quête de sens la pousse à retourner en Guadeloupe, vingt et un ans après l'avoir quittée, pour enfin comprendre la malédiction qui pèse sur sa famille.

Si ces deux récits s'inscrivent dans un premier temps dans le registre fantastique, ils basculent rapidement vers un réalisme merveilleux, favorisé par la culture et les croyances antillaises. L'intérêt présenté par ces deux romans réside donc précisément dans cette oscillation permanente de la narration à la limite de ces deux registres, mouvement qui interpelle alors le positionnement du lecteur. Est-il préférable de privilégier une interprétation fantastique de ce qui lui est conté ? Ou doit-il se laisser

emporter par l'univers hyperbolique et merveilleux qui magnifie ce qui lui est présenté ?

La présente étude s'attachera à démontrer dans quelle mesure Gisèle Pineau a simultanément recours au fantastique et au réalisme magique pour subvertir une pensée et un discours littéraire dominants. Donner à entendre la voix de celles qui furent longtemps silencieuses lui permet alors de créer un contrepoint à l'Histoire officielle en révélant une parole et une vérité qui jusqu'alors étaient demeurées minoritaires.

Une histoire singulière : entre dominants et dominés

En raison de la situation géographique et historique des Antilles, il est nécessaire de prendre en compte son contexte socio-politique afin d'appréhender au mieux les œuvres de Gisèle Pineau et d'en saisir toutes ses richesses. La population antillaise, descendant simultanément d'autochtones, de colons européens et d'esclaves africains déportés pendant la traite négrière, offre une diversité ethnique et culturelle qui demeure encore aujourd'hui clivée entre anciens dominants et dominés. A ce passé colonial, s'ajoutent les vagues successives d'immigrations indiennes et asiatiques à partir du milieu du dix-neuvième siècle. Les deux romans présentement étudiés sont révélateurs de ce multiculturalisme et mettent en scène un système d'oppression et une violence à l'égard des femmes toujours à l'œuvre en Guadeloupe. La romancière s'emploie à dénoncer ces phénomènes notamment dans *Cent vies et des poussières* à travers la vie d'une famille matrifocale dans le quartier déshérité de la Ravine Claire. Principalement constitué de cases à caractère social et habité par des mères célibataires, cette cité dénombre un grand nombre d'enfants. Le regard que l'un des professeurs de Sharon pose sur ses résidents est sans concession : « Je n'ai jamais rencontré un bon élément de par chez toi. Tous ceux qui habitent là-bas sont voués au pire. Perdus d'avance... » (2012 : 207 ; désormais *CVP*).

Si ce récit se déroule exclusivement en Guadeloupe *Chair Piment* expose l'écartèlement de Mina entre la terre de naissance qu'elle a fuie et la France. La jeune femme finit tout de même par regagner l'île papillon, pour y passer les fêtes de Noël et chasser certains de ses démons, après vingt-et-une années passées en métropole :

Non, Mina ne savait plus vraiment ce qui l'avait décidée à entreprendre ce voyage. Elle avait le sentiment d'en avoir bâclé les préparatifs. Les pensées, confuses et inachevées, se bousculaient dans son esprit [...] (2002 : 232 ; désormais *CP*).

Ces deux romans présentent donc une problématique commune articulée autour du positionnement des personnages antillais face à leur double culture.

Dans son essai *Paroles de femmes*, Maryse Condé analyse ce conflit interne et ses manifestations chez les romancières antillaises, à partir du portrait que Maximilien Laroche dresse de l'Haïtien :

Si donc l'Haïtien est ainsi tiraillé entre son être (le créole) et son paraître (le français), c'est qu'au plus intime de lui-même, sa vie repose sur une opposition inconciliée que l'on peut résumer par le dualisme vodou-catholicisme, français-créole (1993 : 49).

Elle envisage ensuite le syncrétisme religieux antillais comme la conséquence de la cohabitation forcée entre la religion catholique imposée par les colons et la perpétuation des croyances issues des différentes ethnies africaines déportées dans les Caraïbes :

Les romancières antillaises expriment bien ce partage entre religion et quimbois qui illustre les deux faces de leur société et traduit elle aussi sa complexité. A travers leurs œuvres, elles font à l'une comme à l'autre une place plus ou moins importante. (1993 : 49).

Partant de cette constatation, la dimension fantastique présente dans les deux romans de Gisèle Pineau peut être considérée dans un premier temps comme l'une des facettes de l'Antillais, émanation de la culture européenne imposée par les colons.

La dimension fantastique : quand l'Autre surgit...

Selon les critères définis par Tzvetan Todorov, le fantastique présent dans le texte littéraire relèverait de l'ambiguïté suivante :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous [...]. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel (Todorov, 1970 : 29).

La manifestation surnaturelle est souvent expliquée rationnellement par la concomitance hasardeuse de deux faits. Ainsi, lors de l'enterrement de sa seconde femme, Melchior prononce des paroles incompréhensibles et commet un geste blasphématoire qui semble directement agir sur les conditions météorologiques. La description de la scène s'achevant sur ce changement subi, le lecteur et les personnes présentes dans le cimetière peuvent établir un lien entre l'acte du veuf et le début de l'orage ou penser qu'il s'agit d'une simple coïncidence : « Il pointa un doigt menaçant vers le ciel, dans un geste que personne ne put interpréter. Peu de temps après, le ciel s'obscurcit et la pluie commença à tomber. » (*CP* : 50).

En outre, l'hésitation éprouvée simultanément par le personnage et le lecteur génère chez eux l'inquiétude et le doute quant à la véracité de l'événement perçu. Ainsi, Rosalia, sœur aînée de Mina décède de ses brûlures après l'incendie de la case familiale. Elle commence à apparaître à sa cadette le soir même de son enterrement en 1978. A quatorze ans, la jeune fille se pense sujette à des visions :

Elle se crut folle, hallucinée, car personne d'autre ne voyait la Rose. Terrifiante, au milieu de ses flammes. Mina fut prise de tremblements et hurla tant qu'on dut faire appeler le médecin pour une piqûre calmante. (CP : 14).

Dans la mesure où Mina semble être la seule à percevoir la présence de la revenante, la réalité de l'événement peut légitimement être mis en cause. Son beau-frère Douglas, tient ainsi les apparitions de la Brûlée pour autant de projections du désir de Mina de faire revivre la défunte :

- Non ! Elle ne s'en ira pas ! tonna Douglas. Elle est dans ta tête ! Tu imagines tout ça ! Tant que tu y croiras, tu la verras...Faut que tu comprennes ça ! Personne ne la voit ! C'est à toi de la chasser, Mina. (CP : 2002 ; 82).

Le double : cet Autre moi

Mais selon Pierre Jourde et Paolo Tortonese, dans *Visages du double*, la manifestation surnaturelle dans la littérature marque l'incomplétude de l'individu. Cette dernière renvoie alors l'homme à son origine et à sa dualité :

le scandale du sujet double représent(e) un rappel du scandale de la condition humaine, position médiane, selon Pascal, entre la bête et l'ange, entre l'unité avec le divin et l'exil [...] il semble donc que toute culture humaine ne peut se bâtir que sur le souvenir d'une scission, et s'avancer vers une impossible réunification. (Jourde - Tortonese, 1996 : 8).

En ce sens, Mina entretient un lien ambigu avec le souvenir de sa sœur disparue et reconnaît que cette dernière « était sa compagne, son bâton de chagrin, son ombre, sa mémoire. Mais elle figurait aussi le mystère et la folie » (CP : 77-78). Bien qu'elle redoute sa présence, elle déplore néanmoins sa disparition lorsque celle-ci survient : « Débarrassée du fantôme de la Rose, Mina aurait pu se sentir libre enfin, envisager l'avenir avec sérénité. Hélas Rosalia semblait plus présente encore maintenant qu'elle s'en était allée. » (CP : 198).

De même, la pesante solitude de l'adolescente de *Cent vies et des poussières*, délaissée comme ses frères et sœurs par une mère qui ne se complait que dans les grossesses, l'amène à ressentir le besoin de voir les esprits dont lui parlent sa grand-mère. La modalisation du discours narratif - entre verbe de perception, discours indirect libre et tournures interrogatives - souligne le désir de Sharon de retrouver des êtres qui lui sont chers, et laisse penser au lecteur que l'univers qu'il découvre relève de la dimension fantastique :

Elle avait l'impression de percevoir des présences autour d'elle, des brassages d'air inhabituels, des respirations qui jouaient à souffler le chaud et le froid dans son cou, sur ses joues. Est-ce qu'ils étaient là ? Grand-mère les voyaient-elle vraiment ? (*CVP* : 161).

Cependant, Gisèle Pineau se plaît à brouiller les codes de ce registre et subvertit le critère d'indécidabilité. La stratégie énonciative qu'elle met en place sollicite ainsi l'attention et l'écoute du lecteur, selon la réflexion que mène Serge Martin sur le racontage dans son ouvrage *Politique de la voix en littérature jeunesse. Le racontage de la maternelle à l'université*.¹ Bien qu'elle le souhaite sincèrement, Sharon est incapable de percevoir une quelconque entité :

[...] Elle aurait bien voulu entrevoir l'un de ces invisibles – au moins une fois. Sa main emprisonnée dans celle de Grand-mère Izora, marcher dans ce royaume des ombres et disparaître à son tour [...] Las, pour ses yeux, il n'y avait personne d'autre qu'elles deux dans la chambre. (*CVP* : 162).

En sapant l'un des critères définitoires du registre fantastique, l'auteure cherche à se distancier d'un discours dominant imposé par le colonisateur. Elle invite alors son lecteur à pénétrer un nouvel univers et à se laisser charmer par une autre voix qui dédouble la première : celle du Créole.

¹ Martin, S. 2014. *Politique de la voix en littérature jeunesse. Le racontage de la maternelle à l'université*. Paris : L'Harmattan ; p.108 : « c'est parce qu'on devient auditeur qu'on est lecteur puisque c'est par la voix que fait un texte que résonne dans telle lecture, devient véritablement œuvre. Cette voix est donc une voix-relation qui met dans la connivence, qui fait la convivialité, qui ouvre la confiance et qui oblige à « répondre » l'œuvre à sa manière ».

Le merveilleux comme affirmation de l'identité créole

Maryse Condé estime que : « l'Antillais, si catéchisé qu'il soit, garde au fond de lui le besoin d'une approche du surnaturel qui ne soit pas celle qu'édicte la religion officielle » (*Paroles de femmes*, 1993 : 49). Ainsi, les croyances créoles appartiennent à la culture populaire transmise aux enfants.

Mona, la sœur toxicomane de Sharon, et Izora, la grand-mère prennent plaisir à la terroriser en lui racontant « des histoires de zombies et soukougans » (*CVP* : 238). Toutefois, à la différence de sa petite-fille, Izora croit réellement en l'existence des revenants. A tel point qu'un jour, l'apparition inopinée de Mona effrayante de maigreur après des mois d'errance, sort la vieille femme de la léthargie qui la gardait clouée au lit :

D'après Izora, elle n'avait pas reconnu Mona. Celle-ci avait une tête de déterrée et ressemblait trait pour trait à la jeune femme zombie qu'elle avait croisée dans son jeune temps, cinquante-cinq ans plus tôt. (*CVP* : 126).

Le plus souvent dans les romans de Gisèle Pineau, ce sont les anciens qui fraient avec l'au-delà et comme le fait remarquer Maryse Condé, « dans toutes les communautés, le quimboiseur, la dormeuse... quel que soit le nom que l'on donne à ces personnages de premier plan, rivalisent avec succès avec le prêtre » (*Paroles de femmes*, 1993 : 49). Lorsqu'ils rencontrent une difficulté qu'ils ne parviennent pas à surmonter de façon rationnelle, les personnages ont recours aux médiums. Mina en consulte une, afin de faire disparaître le fantôme de sa sœur. La truculence de la description de la devineresse laisse toutefois supposer que la jeune femme va au-devant d'une bonimenteuse, mais lorsque l'ensorceleuse prend la parole, elle sème le trouble dans l'esprit de la jeune femme :

Il lui fut révélé qu'elle était la chaîne qui retenait Rosalia sur cette terre. Pour rompre cette chaîne, on devait soit faire appel à des esprits hors de prix qui ne se déplaçaient plus parmi les vivants qu'en de rares occasions, soit prier Dieu

avec ferveur en espérant la délivrance, soit retourner sur les lieux mêmes du drame, ce qui n'était pas dans les intentions de Mina. (CP : 16-17).

L'ironie avec laquelle la médium est décrite (ne serait-ce que par le jeu onomastique...) ne désamorce pas pour autant la perspicacité de ses révélations. On peut donc constater que le syncrétisme religieux est présent à travers les prescriptions « thérapeutiques » vaudouistes de Sarah Pitagor. L'intrication des pratiques magiques et des prières catholiques côtoie un discours narratif qui fait coexister rationalisme pragmatique et acceptation du surnaturel. Le récit bascule donc progressivement, vers un merveilleux accepté.

De ce fait, certains personnages croient aux signes du destin. Victor, dépressif chronique, voit dans sa rencontre avec Mina le signe annonciateur de sa guérison prédite par Bénédicte, la Guadeloupéenne avec laquelle il était interné. Il lui semble alors tout à fait évident de quitter la France pour découvrir une terre avec une femme qu'il connaît à peine :

Il la considérait comme une sœur de misère. Ils feraient le voyage. Iraient là-haut sur le morne. Elle avec sa sœur brûlée. Lui avec ses trois [...] Peut-être qu'il devait déposer ses fantômes là-bas. (CP : 195).

Ainsi, si la voix narrative conserve une forme de distance par le biais de la marginalité de ses figures fictives, ces dernières, présentées comme fragile psychologiquement (Victor) ou nymphomane (Mina), adhèrent en revanche sans réserve aux expériences surnaturelles qui égrènent leur quotidien. Ni Victor, ni Mina ne mettent en question la présence des revenants avec lesquels ils vivent, ils cherchent simplement à s'en débarrasser : « En l'an 2000, nous serons libres, Mina. En l'an 2000, nous serons délivrés. Nos fantômes cesseront de nous faire la guerre, Mina... » (CP : 195).

Le réalisme magique au service de la subversion des discours traditionnels

Les deux récits s'orientent donc vers le réalisme magique ainsi défini par Katherine Roussos dans *Décoloniser l'imaginaire* : « genre littéraire dans lequel l'incursion du surnaturel sert à déstabiliser la réalité quotidienne, afin de créer un discours subversif » (2007 : 30). La magie et les convocations surnaturelles des deux récits étudiés permettent à Gisèle Pineau d'évoquer une réalité que le réalisme mimétique de la fiction traditionnelle ne peut transcrire.

En ce sens, Suzon Mignard, l'un des personnages centraux de *Chair Piment*, incarne de façon hyperbolique la femme délaissée par son premier amour. Son incompréhension puis son chagrin, face à l'indifférence de Melchior, se muent au fil des années en colère vengeresse. Celle-ci se traduit notamment par le rythme de l'accumulation nominale suivante : « Elle avait connu l'abandon, la pétrification, l'attente et la brûlure de la haine » (CP : 174). A la manière du conteur avec son auditoire, la métalepse suivante utilisée par la voix narrative, interpelle son lecteur afin d'en orienter sa découverte du texte : « Imaginez cette forteresse de patience en ruine ! [...] Figurez-vous ce chef-d'œuvre en péril embrasé ! » (CP : 174). Il est alors invité à participer activement à la représentation du portrait qui lui est donné, en se laissant guider par ce qui lui est conté². De femme, « la Suzon Mignard » se transforme alors, au gré de l'accumulation et de la prolifération des périphrases détaillant ses innombrables forfaits, en monstre inhumain :

La démoniaque qu'elle devint dans le secret de sa case / La chienne aux crocs jaunes qui souriait à son miroir / La sorcière qui visita cinquante-quatre gadèzafé et dix sorciers afin de voir triompher l'amour / L'immonde qui convoqua les esprits mauvais des eaux, bloqua les freins d'un camion Titan, héla la folie, la foudre et le feu / La scélérate qui pria pour que les malheurs s'abattent sur le morne Calvaire. La bête longue qui habita le corps de la mal-aimée Suzon Mignard / La satanique qui fit belle figure devant l'adversité, ne connut pas les joies de l'enfantement et mangea le pain de la déveine sans rechigner / La femme-crocodile qui pleura des larmes d'abondance à chaque

² Martin, S. 2014. *Politique de la voix en littérature jeunesse, Le racontage de la maternelle à l'université*. Paris : L'Harmattan ; p.109 : « Une œuvre est toujours l'histoire d'un échange de voix, de lieux, de moments, de vues, d'écoutes et, surtout, d'expériences. Ce sont ces passages de résonances, qui construisent la littérature, la culture et les lecteurs comme autant de sujets, individuels et/ou collectifs de leur vie et par le langage. »

enterrement et demeura serrée dessous le masque de la Bonté/ La vieille poltronne qui, pendant vingt et un ans après son dernier crime, craignit d'ouvrir la lettre de Mina et voyait le passé étal, limpide et frais pareil à un matin de décembre... » (CP : 174-175).

Un récit baroque prolonge très longuement cette description, pour relater les folles actions commises par Suzon, poussée à cela par le désespoir amoureux et les divers sorciers consultés. Après s'être enduit le corps d'un élixir malodorant concocté par l'illustre Serpicon, Suzon, parée de ses trois croix de protection éternelle et escortée par les âmes de trois nègres marrons, se rend chez Melchior. Certaine de son charme, elle prie et se répète les paroles du gadèzafé pour mieux envoûter son prétendant qu'elle aperçoit à l'intérieur de sa case. C'est alors qu'elle se met à miauler, puis à se transformer en toutes sortes d'animaux :

Serpent, tigre, mabouya, mangouste, araignée, éléphant [...] Suzon se reconnaissait en chaque animal. Sa vie défilait comme un cauchemar. Elle avait chaud et froid. Elle rampait et piaillait, grognait et... Melchior était en train de mettre de l'ordre dans ses papiers notariés quand le zoo débarqua derrière sa fenêtre [...]. A ce moment-là, Suzon était éléphant [...]. Son bras libre s'élevait pareil à une trompe majestueuse. Cela ne dura pas. Elle tourna tigresse et commença à rugir entre ses crocs, les mandibules baveuses. (CP : 188).

Après avoir été magnifiée par ses transformations fabuleuses et le fol espoir d'être enfin acceptée de l'homme aimé dans une scène aussi grotesque qu'in vraisemblable, Suzon est cruellement rattrapée par une réalité qui fait contrepoint à ses innombrables métamorphoses : « Les deux gros tétés de Suzon ballotaient lamentablement, pareils à de vieilles gibecières de cuir tannées par les ans ». (CP : 189).

Son aspect pitoyable de « triste mangouste » (CP : 190) pousse Melchior à enfin lui révéler la raison pour laquelle il la repousse depuis tant d'années. Mais l'insupportable aveu pousse l'amoureuse éconduite à commander la mort, une dernière fois, ne supportant pas « de vieillir dans l'idée que Melchior habitait là-haut, tellement près d'elle et pas pour elle. Plus supporter de le savoir en vie... » (CP : 191).

En s'éloignant du réalisme mimétique de la fiction au profit d'une description hyperbolique, Gisèle Pineau choisit donc de magnifier une femme délaissée par l'homme qu'elle a patiemment attendu toute sa vie. Son écriture baroque et allégorique entraîne son lecteur dans un univers fantasmagorique qui dénonce avec d'autant plus de force le sort réservé aux femmes antillaises non mariées au milieu du vingtième siècle. Le réalisme magique qui imprègne le récit donne alors à entendre par le biais du détour et de la profusion des formes, « la complainte des femmes sans hommes » (CP : 325).

La figure de la Conteuse

Dans les sociétés traditionnelles africaines et caribéennes d'essence patriarcale, les femmes occupent une place particulière. Aux Antilles, celles que l'on appelle « potomitan », car considérées comme les piliers de l'univers familial, sont pourtant le plus souvent asservies aux hommes tant physiquement, par le biais d'un corps aliéné, que par une pensée et un discours assujettis au sexe « fort ». C'est précisément contre cette oppression féminine que l'ensemble de l'œuvre de Gisèle Pineau s'élève. Elle réhabilite alors la parole et le savoir ancestral des femmes en les comparant à ceux du Conteur antillais. Esclave insignifiant le jour, selon Chamoiseau dans *Au temps de l'antan*, la nuit « une exigence obscure dissipe sa lassitude, le dresse, l'habite d'une force nocturne et quasi clandestine : celle de la Parole dont il devient le Maître » (Chamoiseau : 1988 ; 10). Son dire raconte alors, sur le mode ludique et par la voie du détour, la façon dont il doit survivre en composant avec sa condition d'aliéné. De la parole que la conteuse dispense au sein de l'espace romanesque, surgit également une mémoire qui dévoile les origines oubliées (ou cachées ?) des protagonistes, permettant à ces derniers de se réapproprier une existence qui leur échappait.

Les intrigues romanesques des deux romans étudiés sont principalement perçues à travers des points de vue féminins. *Cent vies et des poussières* nous est relaté au prisme du regard que la jeune Sharon pose sur les femmes qui l'entourent. Elle donne alors à voir sa vie d'adolescente enserrée entre une grand-mère sénile qui n'existe que pour

ses disparus : « Dis bonsoir aux messieurs dames qui sont venus me voir, Ti-Sha [...] – Mais je vois personne, Grand-mère... » (CVP : 159) et une mère qui se détourne de ses multiples enfants dès qu'ils grandissent : « En quittant leur état de bébés, ils se transformaient inmanquablement. [...] Et ils ne tardaient pas avant de devenir monstrueux, querelleurs et embrouilleurs, sournois [...] (CVP : 184-185). La figure d'Izora est essentielle à la construction identitaire de la jeune fille car, comme pour l'auteure et Ma Yan dans *L'exil selon Julia*, c'est sa grand-mère qui l'initie à la culture antillaise. Passeuse d'histoires, cette dernière est la dépositaire de l'histoire marronne que sa marraine lui a transmise à contre-cœur, lasse que l'on se moque de ses dires :

C'était la troisième fois que Marga Despigne narrait cette triste histoire. Vingt ans de cela, elle s'était juré qu'on ne l'y reprendrait plus. Des gens avaient ricané la dernière fois. Elle pouvait encore entendre leurs sarcasmes. On avait posé des questions savantes et mis sa parole en doute. Quelqu'un avait couiné : « C'est un beau conte créole ! » (CP : 31).

Toutefois, la narration réhabilite son discours qu'elle élève au rang de celui d'une conteuse, en rendant hommage au cérémonial qui accompagne la délivrance de la parole et la transmission du savoir :

« La Ravine claire abritait autrefois un campement de nègres marrons », commença Marga Despigne. Et puis elle se tut, ferma les yeux, fit glisser sa main flétrie sur ses lèvres. Et chacun retint son souffle, devinant qu'elle rassemblait ses mots pour plonger au fond dans sa mémoire. / « Ecoutez, écoutez, souffla Grand-mère, manière de rompre le silence. » (CVP : 31).

Par ce procédé, la voix discursive élève les connaissances transmises oralement (perçues comme populaires et approximatives) à la hauteur de celles dispensées à l'écrit par la culture coloniale (reçues comme savantes et scientifiques). En ce sens, la narration légitime une Créolité qui s'inscrit contre le discours dominant de la Francité (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, 1993 : 33-34)³. De plus, le discours ou les pensées

³ Bernabé, Jean, Chamoiseau Patrick et Confiant Raphaël. 1993. *Eloge de la Créolité*. Paris : Gallimard : « l'oralité créole, même contrariée dans son expression esthétique, recèle un système de contre-valeurs,

des personnages minent la langue du dominateur en accueillant des mots créoles, non traduits : Suzon Mignard y a fréquemment recours dans *Chair Piment*. La Maléfique invective le médecin et refuse qu'il prenne soin de Mina, sujette à des hallucinations (ou réellement en présence de l'esprit de Rosalia ?) depuis l'enterrement de cette dernière : « Pa okipé-w doktè ! » (CP : 265).

De la même façon, dans ce roman, Silène Couba est convoquée pour raconter ce qu'elle sait de l'histoire familiale des Montério. Elle tient celle-ci du propre père de Mina, venue en Guadeloupe pour la découvrir. Dans un premier temps, la vieille femme se fait prier : « J'ai du mal à trouver les mots. Ils fuient ma bouche, Mina. / Essaie encore / Je ne sais plus si je dois déterrer tout ça... » (CP : 278). Puis, selon les codes traditionnels du conte antillais, Man Silène interrompt régulièrement son récit pour mieux le relancer, après le questionnement de son auditoire. La structure dialogique de la scène romanesque épouse donc cette forme d'oralité, conférant de ce fait un phrasé particulier au récit :

[...] Et puis.../ Et puis..., murmura Mina. / Et puis, c'est tout [...] toi tu es restée trop de temps en France, tu peux pas comprendre... / Continue, Man Silène... / C'était pas mon amie, Suzon [...] (CP : 278-280).

Pourtant, Silène ne peut raconter l'origine de la malédiction des Montério que Melchior ne lui a pas confiée. C'est pourquoi, elle oriente Mina vers Nana Salibur, qui n'est autre que la grand-mère de la jeune femme. La transmission se réalise donc exclusivement par la voix féminine et de manière transgénérationnelle.

En sus de celle de la conteuse, la figure de la grand-mère, gardienne de la mémoire joue donc un rôle essentiel dans l'économie de la fiction romanesque. En plus de transmettre un savoir ancestral et patrimonial elle redouble, dans le corps du texte, celle de l'auteure extérieure à la diégèse.

une contre-culture ; elle porte témoignage du génie ordinaire appliqué à la résistance, dévoué à la survie. »

La parole révélée

Détentrice d'un savoir oublié ou longtemps caché, ces femmes parfois comparées à des sorcières en raison de leurs rapports privilégiés à la nature et au monde des morts : « comme l'intermédiaire naturel entre le monde visible et celui des invisibles » (Condé, 1993 : 54) sont garantes de la vérité.

Ainsi dans *Chair Piment*, Nana Salibur poursuit les révélations de Silène et témoigne de ce qu'elle a vécu aux côtés du grand-père de Mina. Elle complète alors l'aveu inachevé de Suzon qui refuse que le jour soit entièrement fait sur le lien qui l'unissait à Melchior. Leurs récits s'enchevêtrent et dévoilent à eux trois le tabou qui pesait sur l'origine de la malédiction des Montério : l'inceste. La valeur performative de l'acte énonciatif libère alors la conscience des trois femmes et, à des degrés divers, transforme leur existence ainsi que celle de leur auditoire. Si Nana Salibur n'avait qu'une connaissance partielle de l'histoire par laquelle elle n'est pas concernée, elle enjoint cependant Mina à se renseigner davantage : « Celui qui cherche trouve, Mina. Le temps n'est rien. Le passé est à portée de ta main. Les vivants te guideront et les morts t'escorteront sur le chemin de la vérité » (CP : 283). En revanche, lorsque Suzon découvre la raison qui a poussé Melchior à la rejeter, elle ne le supporte pas et refuse d'en faire part à Mina :

Mais il aurait mieux fait de se taire, crois-moi. Je peux pas te répéter ses paroles. Je voudrais que cette méchante histoire meure avec moi. Ca vaut pas la peine...Je suis prête à passer devant le tribunal. A pourrir à la geôle, Mina. A brûler en enfer... (CP : 302).

La vieille aveugle avoue ses crimes et la malédiction qu'elle a jetée sur la descendance de Melchior, mais refuse de reconnaître l'inceste commis avec son demi-frère. Par cet acte, elle espère simplement obtenir le pardon de Mina : « j'ai ma conscience qui me tourmente. Mais, je te jure, Mina, ce pardon c'est la dernière chose qui me reste avec le silence de mon calice [...] » (CP : 302). Elle se sait en effet condamnée depuis très longtemps pour ses exactions, comme le lui avait déjà annoncé le gadèzafé Berlus :

Quand on mettra ton corps en terre, tu devras encore, Mignard... Tu devras encore et toujours quand tu seras plus qu'un tas d'os et de chair décomposée, nourriture de vermine. Tu pourras vivre mille ans et dire mille pardons, Mignard. Deux mille ans et tu devras encore et toujours... (CP : 157).

Mais plus que son commerce avec les forces obscures, c'est la transgression originelle de l'interdit biblique que Suzon a payé chèrement toute sa vie. Sa passion et sa folie de Melchior sont nées de la faute charnelle de leurs parents respectifs commise avant le mariage, puis du mensonge de sa mère. Lucinda, en refusant d'avouer sa faute à sa fille l'a condamnée à s'offrir innocemment à son demi-frère :

Quand Gabriel lui a dit, c'était déjà trop tard. Melchior a plus péché avec sa sœur. Mais le mal était consommé et le poison dans le fruit. Elle est morte aujourd'hui, la chienne, la Lucinda... Elle est morte avec ses mensonges. Elle avait pas parlé à sa fille, voilà la vérité. Elle avait attendu que les deux emmêlent leurs corps. C'est ce qui lui a fait perdre la parole et l'a rendue folle... (CP : 360.)

L'occultation volontaire de la parole due à la mauvaise volonté humaine est donc à l'origine de la malédiction qui s'est transmise sur plusieurs générations (entraînant les morts, la nymphomanie de Mina et la stérilité d'Olga) ainsi que l'a révélée Nana à sa petite fille. En dévoilant l'entière vérité, la nonagénaire libère Mina du voile qui recouvrait son existence, et lui permet de devenir enfin maître de son destin.

Une prose au service de la réhabilitation des exclu(e)s

Par le biais de cette parole occultée, Gisèle Pineau métaphorise le discours historique antillais officiel. Elle prend alors à sa charge, au détour de ses fictions baroques et merveilleuses, de révéler une Histoire officieuse longtemps dissimulée car, selon Léonora Miano dans *L'impératif transgressif* :

Les mondes oubliés sont [...] la mémoire souterraine des êtres et des peuples. Les vivants du présent sont des figures-palimpsestes, auxquelles l'obligation est faite de retourner en elles-mêmes pour décrypter la complexité qui les constitue. (Miano : 2016 ; 34).

Ainsi, *Cent vies et des poussières* entremêle de façon diachronique deux histoires de mères qui se sont produites dans le même lieu : la Ravine claire. La huitième et ultime maternité de Gina s'envisage alors au fil des interventions de l'esprit de Théophée, marronne assassinée alors qu'elle aussi attendait son dernier enfant. Cette histoire tragique est dévoilée au début du roman à la manière d'un conte merveilleux par Marga Despigne et demeure longtemps en tant que tel, à l'état de légende pour les personnes qui l'entendent : « Et là, elle se mit à causer, mâchonnant un dentier trop grand pour ses gencives. La voix ébréchée, elle raconta une très très vieille histoire oubliée du plus grand nombre, connue de quelques-uns - nonagénaires, centenaires » (*CVP* : 30). Elle explique en rythmant son propos des anaphores « On raconte » que les marrons de la Ravine claire, heureux d'être enfin libres, ont cessé de monter la garde une nuit, oubliant le danger que représentent les maîtres qu'ils ont fuis :

On raconte que Théophée fut la dernière assassinée [...] On raconte qu'elle vit son fils Théodor courir vers elle et trébucher, et se relever, touché entre les omoplates par deux à trois balles [...] Et elle vit la terre boire le sang de son enfant. Tout le sang de son enfant né libre. On raconte encore qu'elle trouva la force de ramper vers lui pour le protéger des affres de la mort [...] A ce qu'il paraît, elle garda les yeux ouverts après sa propre mort, afin que son esprit se souvienne de son bourreau, dans le regard duquel elle vit qu'il ne faut jamais mésestimer son ennemi et danser sur des fariboles et négliger de protéger la chair de sa chair. On raconte qu'elle portait l'enfant du nègre Judor dans son ventre. Son huitième enfant. (*CVP* : 39-40).

Marga se souvient que de tout temps, les gens disaient que la Ravine était hantée par l'esprit des marrons : « Quand j'étais petite fille, mes frères assuraient que dessous une fine croûte de terre, sitôt qu'on grattait, on rencontrait les ossements de ces nègres qui n'avaient pu trouver de digne sépulture » (*CVP* : 40). La légende de la Ravine s'édifie donc au gré des souvenirs et des croyances des anciens : « La nuit, si on prêtait l'oreille,

on entendait gémir les hommes, pleurer les enfants et hurler les femmes » (CVP : 40), puis est corroborée « scientifiquement » par les recherches d'un :

africain-américain dont la famille était originaire de Trinidad du côté paternel et de Barbuda côté maternel, [et qui] s'exprimait sur les ondes de RCI , Radio Caraïbes International [...]. Il parcourait la Caraïbe afin de collecter les vieux récits d'esclavage auprès des ancêtres. (CVP : 264-265).

Tout en légitimant la parole de la nonagénaire, la mise en abyme des recherches du sociologue fait écho au propre travail historique de Gisèle Pineau sur l'esclavage, dans son essai *Femmes des Antilles-Traces et Voix : Cent cinquante ans après l'abolition de l'esclavage*. Par le biais du détour, la figure du chercheur dédouble donc celle de l'auteure dans la diégèse, et réhabilite une parole bafouée car tenue pour être fantasmagorique. Enfin, le fantôme de Théopée, qui ponctue régulièrement la narration de ses dires oraculaires, confirme la véracité de l'existence d'Hilaire, seul marron ayant survécu au massacre que son inconscience a provoqué : « *Je me souviens [...] Il jouait de la flûte [...] Hilaire était celui qui avait rapporté l'histoire de Miss Liberty/ Celui qui nous avait fait baisser la garde* » (CVP : 271-273). Surplombant les deux voix précédentes par son statut de femme marronne assassinée, elle relate par le biais d'un discours comparable à un chant incantatoire, sa propre expérience en tant que victime et témoin privilégiés d'une partie de l'Histoire, trop longtemps dissimulée au peuple antillais.

La légende qui entoure la Ravine claire explique alors l'enclavement de la cité exclusivement destinée aux femmes monoparentales et à leur descendance : « un redoutable cloaque, un repaire de bandits, une niche de chiens délinquants » (CVP : 30). Pour Izora et d'autres femmes, conformément aux croyances populaires, la malédiction de leur ghetto est expressément liée au sacrilège que la construction des cases aurait engendré sur les âmes des nègres marrons :

- [...] Comment ils ont osé retourner la terre de nos ancêtres martyrs pour bâtir cette cité ? Nul n'est censé ignorer son histoire [...] Ils n'auraient pas dû réveiller la terre, creuser et bétonner tout ce passé, c'est pas bon, ça peut nous procurer des tracas... (CVP : 41).

La famille Bovoïr est, en premier lieu, concernée puisque les os des corps d'une femme et d'un enfant sont retrouvés sous ce qui sera la future chambre de Sharon. L'esprit de Théophée raconte comment Max, qui leur offrira ensuite une sépulture sous la case :

fit remonter les premiers ossements de nous autres / Avec ce coup de pioche décisif / Tel un découvreur de trésor / Et voilà comment il nous fit sortir du conte / De cette manière qu'il nous ramena au grand jour / Intacts dans notre douleur/ La mémoire pleine de ce jour à feu et à sang (*CVP* : 213).

Par un jeu de correspondances et d'échos, la narration imbrique les deux vies de Gina et Théophée, cette dernière veillant l'existence de la première. Impuissante prophétesse, elle ne peut que déplorer ce qui se produira, puisqu'elle est Celle qui Sait, comme nous l'indique le décrochage typographique systématique et la police en italiques qui rendent compte de ses propos. Sa complainte, proche de la prose poétique, agit comme un miroir révélateur des échecs de Gina, dans ses accents et sa disposition au sein du roman. Elle pleure ainsi la disparition de leurs enfants respectifs : les siens lui furent enlevés en raison de sa condition d'esclave, ceux de Gina à cause de sa négligence et de son inaptitude à les éduquer : « Gina ne le savait pas encore mais elle allait tous les [ses enfants] perdre / L'un après l'autre / Chacun son tour / C'était écrit / Vendu perdu vendu perdu vendu perdu [...] » (*CVP* : 121). Constituant une forme de continuité entre les différentes voix narratives, l'entremêlement du passé et du présent épouse donc celui de la prose et de la poésie qui rythme la narration, pour mieux dévoiler l'avenir de la famille Bovoïr.

La dimension baroque du récit participe alors à magnifier par l'excès, le malheur qui semble en effet s'abattre sur l'innombrable descendance de Gina : Steevy est en prison, Mona s'est transformée en « pawo » (*CVP* : 97), Junior est devenu boiteux après avoir été atteint d'une balle dans le genou, Judith est malchanceuse, Billy qui porte une tache de naissance en forme de banjo dans le dos se montre irascible et désobéissant... Seules Sharon et Perle se font oublier. Le huitième enfant de Gina est alors attendu comme un messie, seul petit qui sera sauvé, par opposition à celui de Théophée, assassiné dans son ventre.

Jouant sur les limites, comme pour les registres fantastique et merveilleux, l'usage du créole qu'elle inscrit dans la langue⁴, le dédoublement de ses personnages, Gisèle Pineau interpelle le lecteur sur la fiabilité qu'il peut accorder au discours qui lui est tenu. Elle le questionne alors sur son positionnement vis-à-vis de ce qu'on lui raconte (dédoublant de ce fait les auditeurs des légendes créoles de Marga) : doit-il faire confiance ou se méfier de ce qu'il découvre ? En ce sens, doit-il prendre comme tel le discours historique officiel qu'on lui a dispensé ou doit-il s'ouvrir à d'autres récits, moins fallacieux ?

Dans *Cent vies et des poussières*, la construction identitaire de Sharon métaphorise ce questionnement. Curieuse et attentive au monde qui l'entoure, l'enfant se forge une opinion en écoutant les dires des adultes. Elle doit alors apprendre à se fier ou se méfier de certaines paroles qui peuvent parfois se révéler trompeuses. Ainsi, sa connaissance des femmes se forge à partir des bribes de conversations qu'elle surprend entre sa mère et ses amies : « tout ce qui avait des oreilles était là pour entendre, peser et engranger les informations sur ce qui se cachait dans le cœur des femmes » (*CVP* : 177). Son éducation, essentiellement transmise oralement à travers les histoires merveilleuses de sa grand-mère Izora et les récits effrayants de sa sœur Mona, édifie sa mémoire et l'amène à se rêver historienne. Mais à la suite d'un mensonge proféré au sujet de l'existence supposée des esprits marrons dans la case des Bovoïr, Sharon découvre à ses dépens la distance ténue qui sépare la vérité des fariboles. La romancière se plaît à jouer sur l'expression « raconter des histoires » pour interpeller de nouveau son lecteur sur la fiabilité d'une parole. La syllepse de sens transforme alors la jeune fille, d'historienne ou de conteuse, en simple menteuse : « Quand on lui demandait ce qu'elle voulait faire plus tard, lorsqu'elle serait grande, Sharon disait qu'elle serait historienne [...] En fait, elle n'était rien d'autre qu'une conteuse d'histoires... » (*CVP* : 262).

⁴ Gauvin, Lise. 1997. *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Karthala. Je renvoie ici aux travaux de Lise Gauvin et à son concept de surconscience linguistique de l'écrivain francophone, pour évoquer la langue nouvelle que tout auteur invente dans son œuvre. Ici, Gisèle Pineau donne à entendre une voix singulière, porteuse d'un imaginaire à la croisée de ses influences antillaises, africaines et françaises.

Conclusion

Au terme de l'étude de *Chair Piment* et *Cent vies et des poussières*, on peut conclure que ce n'est plus seulement le fantastique qui est transgressif en étant à l'origine d'une mise en cause de la réalité, mais bien l'oscillation continue entre ce registre et celui du réalisme merveilleux. Dans un mouvement de balancier permanent, la romancière réhabilite la Créolité et sa culture, tout en usant des codes narratifs traditionnels qu'elle enrichit par une profusion de formes et du merveilleux. De même, en jouant sur la légitimité ou la fabulation de la parole de la Conteuse, son propre double romanesque au sein du texte, la romancière met en cause la véracité du récit qui se dévoile. Sollicitant ainsi l'attention et le positionnement de son lecteur, elle laisse alors son récit ouvert aux multiples voix et aux sens qui le parcourt.

Le topos du dédoublement également interne à la diégèse, n'a de cesse de dupliquer des personnages défaillants qui ne se suffisent pas à eux-mêmes. Ce n'est qu'en ayant compris l'utilité que revêtait leur double et en découvrant la vérité sur leur passé, que ces figures fictives deviennent en capacité de maîtriser leur destin. Par un effet d'échos et de correspondances, l'écriture de Gisèle Pineau semble également être en quête de dévoilement. Instaurant « une vocalité du continu »⁵ pour raconter l'existence des femmes antillaises, le phrasé de ses récits progresse au gré de l'entrelacement des formes, des voix narratives et des points de vue qui mêlent histoire véridique et fabuleuse, tandis que les remémorations des femmes éclairent le présent, une fois divulguées.

Désireuse de donner à entendre une parole historique longtemps niée par le discours officiel et une voix féminine porteuse de toutes celles qui sont inaudibles, sa prose emprunte donc la voie du détour :

⁵ Martin, S. 2017. *Voix et relation. Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*. Marie Delarbre Editions : Je me réfère ici aux recherches littéraires sur la voix et la relation développées par Serge Martin à partir de l'œuvre de Meschonnic.

Ecrire en tant que femme noire créole, c'est apporter ma voix aux autres voix des femmes d'ici et d'ailleurs qui témoignent pour demain, c'est donner à entendre une parole différente dans la langue française [...] (*Ecrire en tant que noire* : 1995 ; 295).

C'est alors pour révéler « l'envers des nuages » (*CP* : 374), que Gisèle Pineau se fait marronne, enjoignant les femmes à écouter, puis à emprunter, les voix/es qu'elle leur ouvre.

Ouvrages cités

Abraham, Myriam et Pineau Gisèle. 1998. Pineau, Gisèle. *Femmes des Antilles-Traces et Voix : Cent cinquante ans après l'abolition de l'esclavage*. Paris : Stock.

Bernabé, Jean et Chamoiseau Patrick et Confiant Raphaël. 1993(1989). *Eloge de la Créolité*. Paris : Gallimard.

Chamoiseau, Patrick. 1988. *Au temps de l'antan. Contes du pays Martinique*. Paris : Hatier.

Condé, Maryse. 1993. *La parole des femmes. Essai sur des romancières des Antilles de langue française*. Paris : L'Harmattan.

Gauvin, Lise. 1997. *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Karthala.

Jourde, Pierre et Tortonese Paolo. 1996. *Visages du double. Un thème littéraire*. Paris : Nathan.

Miano, Léonora. 2016. *L'impératif transgressif*. Paris : L'Arche Editeur.

Martin, Serge. 2014. *Politique de la voix en littérature jeunesse, Le racontage de la maternelle à l'université*. Paris : L'Harmattan.

Martin, Serge. 2017. *Voix et relation. Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*. Marie Delarbre Editions.

Pineau, Gisèle. 2002. *Chair Piment*. Paris : Mercure de France.

Pineau, Gisèle. 2012. *Cent vies et des poussières*. Paris : Mercure de France.

Roussos, Katherine. 2007. *Décoloniser l'imaginaire. Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie Ndiaye*. Paris : L'Harmattan.

Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Editions du Seuil.

Article cité

Pineau, Gisèle. 1995. *Ecrire en tant que noire*. In : Condé, Maryse et Cottenet-Hage Madeleine. 1995. *Penser la créolité*. Paris : Karthala.