



Université de Limoges
Faculté des Lettres et Sciences Humaines

Département d'études anglophones

Littérature anglophone

présenté et soutenu par

Sultana NEZIRI

le 22 septembre 2017

***Des Hauts de Hurlevent à La Migration des Coeurs : l'émergence
d'une identité composite***

Mémoire dirigé par Bertrand ROUBY



Remerciements

En premier lieu, j'aimerais remercier Bertrand Rouby, pour ses conseils en tant que directeur de recherche, mais surtout pour m'avoir permis de découvrir les œuvres de Jean Rhys et de Maryse Condé. Ces univers m'ont touchée par leur richesse et leurs spécificités, m'offrant la possibilité d'aborder des romans qui m'ont marquée, ceux des sœurs Brontë, sous un angle différent.

Je remercie les amis dont le soutien m'a aidée, surtout au cours des dernières étapes: Mathilde, Anaïs, Marion et Louise.

Merci à Garance d'avoir pris en charge un aspect qui est hors de ma portée : la mise en page de ce mémoire, ce qui me décharge d'un poids considérable.

Enfin, avoir un frère qui soit en mesure de comprendre les petits maux et les grands tracassés que peut engendrer la cécité au cours d'un processus de rédaction a été essentiel.



Droits d'auteurs

Cette création est mise à disposition selon le Contrat :

« **Attribution-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de modification 4.0 International** »

disponible en ligne : <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



Table des matières

Introduction.....	9
Partie I : Unité et fragmentation.....	13
I.1. L'androgyne, de l'unité à la chute.....	14
I.1.1. Un monde prélapsaire et primitif.....	14
I.1.2. La chute de l'androgyne.....	16
I.2. Une identité fragmentée.....	20
I.2.1. De la « sauvageonne » à la « fille de bonne famille ».....	20
I.2.2. Un « double personnage ».....	22
I.3. Retrouver l'unité.....	24
I.3.1. Air/terre : une substance intermédiaire	24
I.3.2. Une identification destructrice.....	26
Partie II : Surnaturel et (ré)incarnation: le paysage, un portail vers l'autre monde.....	29
II.1. Un paysage agité et sensoriel	29
II.1.1. L'influence du Romantisme : une nature « destructrice et apaisante ».....	29
II.1.1.1. Un climat imprévisible	29
II.1.1.2. Le refuge de la lande et de la montagne.....	32
II.1.2. Un corps-paysage	34
II.1.3. Une carte vibratile.....	36
II.2. Des textes hantés	38
II.2.1. Inquiétante étrangeté: doubles et répétitions	39
II.2.2. Incarnations d'une revenante	40
II.3. Vers la transcendance	42
II.3.1. Définir l'au-delà: entre culture chrétienne et païenne.....	43
II.3.2. Les incarnations du démon.....	45
II.4. Du romantisme gothique au fantastique antillais.....	48
II.4.1. L'esthétique gothique.....	49
II.4.2. Le fantastique antillais	54
II.4.2.1. Un récit monstrueux.....	54
II.4.2.2. Religion vaudou et réalisme magique.....	55
Partie III : Au-delà des structures binaires.....	63
III.1. Des univers antinomiques.....	64
III.1.1. La dichotomie Paradis/Enfer	64
III.1.2. Lutte des classes et conflit racial.....	67
III.2. Subversions.....	71
III.2.1. Une polarité inversée.....	71
III.2.2. Du spirituel au sensuel	75
III.3. Création de nouveaux paradigmes.....	80
III.3.1. Rétablir l'harmonie cosmique.....	80
III.3.2. Synchrétisme et Créolité.....	83
Conclusion.....	87
Références bibliographiques.....	89
Annexes.....	93

Introduction

« If *Wuthering Heights* is a love story, *Hamlet* is a sitcom. »¹ Depuis sa parution en 1847, l'unique roman d'Emily Brontë n'a cessé d'engendrer analyses et interprétations. Dans son article, Martin Kettle souligne l'aspect réducteur de certaines de ces lectures. Car les ouvrages et articles traitant de *Wuthering Heights* se sont succédés à travers divers idéologies et courants littéraires. Cette multiplicité est d'abord présentée par Charlotte Brontë qui, dans sa préface, présente quatre interprétations différentes, celles-ci constituant, d'après Hillis Miller, le programme sur lequel seront fondées toutes les analyses ultérieures : présenté comme une œuvre dont le thème central serait la nature et le paysage du Yorkshire, le roman est ensuite associé à un texte politico-social ; une troisième analyse le compare à une allégorie biblique, avant que l'auteure de *Jane Eyre* n'affirme que sa sœur ne peut être tenue responsable de ce qu'elle a écrit, puisque *Wuthering Heights* est le fruit d'un processus d'écriture qui transcende l'auteure.²

Dès lors, *Wuthering Heights* a été rattaché tantôt au courant féministe, tantôt à l'idéologie marxiste; ces deux exemples ne constituant qu'une partie infime des différents courants traités. Le principal défaut d'une telle juxtaposition de lectures réside dans son incohérence. Cet argument est développé par Hillis Miller qui déplore le fait que chaque critique présente son écrit comme une réponse exclusive aux questionnements que suscitent le roman : « [e]ach critic presents himself as the Daniel who can at last decipher the writing on the wall. »³ Bien que ces essais n'étudient pas les mêmes aspects du roman, la majorité des auteurs semble prétendre qu'ils disposent de la clé du texte. Il ne s'agit pas d'établir une hiérarchie entre ces interprétations, car chacune d'entre elles contient des éléments essentiels à sa compréhension: néanmoins, l'erreur consiste à penser que *Wuthering Heights* possède une unique signification. Les analyses qui seraient les plus pertinentes correspondraient à celles qui parviendraient à formuler un ensemble hétérogène d'interprétations interdépendantes, même si celles-ci peuvent être incompatibles.⁴ La réalisation d'un tel projet est complexe, peut-être impossible ; pourtant, un texte ne peut être réduit à un seul de ses éléments constitutifs : « the secret truth about *Wuthering Heights*, rather, is that there is no secret truth which criticism might formulate in this way. »⁵

1 Martin Kettle. "If *Wuthering Heights* is a love story, *Hamlet* is a sitcom". *The Guardian*, 11 août 2007. [en ligne] (Disponible sur: <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2007/aug/11/comment.bookscomment>>). (Consulté le: 28 mai 2017)

2 Charlotte Brontë's Editorial Preface. *Wuthering Heights*. New York: Norton Critical Edition, 2002.

3 Joseph Hillis Miller. "Emily Brontë". *The Disappearance of God: Five Nineteenth-Century Writers*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1963. Pp. 194-97.

4 "My argument is that the best readings will be the ones which best account for the heterogeneity of the text, its presentation of a definite group of possible meanings which are systematically interconnected, determined by the text, but logically incompatible. The clear and rational expression of such a system of meanings is difficult, perhaps impossible. The fault of premature closure is intrinsic to criticism."
Ibid.

5 Ibid.



Ainsi, un projet qui répondrait à ces attentes, qui éviterait une lecture réductrice, consisterait en la présentation de paradigmes composites. Afin d'y parvenir, le roman d'Emily Brontë peut être étudié en parallèle avec sa réécriture Antillaise, puisque l'auteure, Maryse Condé, fait de l'hétérogénéité une thématique récurrente de son œuvre. Qu'elle soit historique, culturelle ou narrative, la diversité, sous la forme d'une quête identitaire, est au cœur du « cosmopolitisme profond de l'univers romanesque condéen. »⁶ Si la dimension socio-historique de l'écriture condéenne est particulièrement marquée, l'aspect subversif est tout aussi essentiel : Maryse Condé questionne l'identité culturelle antillaise par le prisme de personnages qui condensent les impasses de l'aliénation identitaire et la volonté de reconquérir une essence culturelle hybride.⁷

L'intertextualité des deux romans illustre parfaitement cette notion d'hybridité : telle la variation d'une mélodie, une nouvelle interprétation d'une partition existante, *La Migration des Cœurs* transforme et transpose le roman de Brontë dans un contexte antillais : « ce livre-là, écrit par une anglaise dans un presbytère au dix-neuvième siècle avait, à mon avis, une parole qui pouvait se comprendre de manière différente, qui pourrait s'appliquer à des sociétés contemporaines nouvelles. »⁸ Ici, il convient de s'arrêter sur le fait que les deux sœurs Brontë, Charlotte et Emily, aient inspiré deux auteures antillaises : Jean Rhys et Maryse Condé ont adapté ou réécrit les romans emblématiques de ces auteures anglaises. « Les écrits brontéens contiennent une puissance diffuse, un élan passionné qui manque rarement de séduire le lecteur ; cette force émanant de leurs compositions, contenue dans chaque page de leurs romans, semble posséder des liens avec l'âme de la Guadeloupe et la Martinique. »⁹ C'est dire les correspondances entre la fiction brontéenne et la passion, la fièvre propre aux insulaires antillais, décrite habilement par Jean Rhys et Maryse Condé. Toutefois, elles ont recours à des stratégies discursives différentes : tandis que le texte de Rhys se fonde sur une volonté de réécrire un seul aspect de *Jane Eyre*, Maryse Condé réalise une adaptation du texte-source, ce qui en fait non pas un préquel mais une version alternative. En outre, ce qui peut surprendre dans la démarche de Condé, est le fait que plus d'un siècle, ainsi que des préoccupations distinctes, séparent son univers de l'imaginaire d'Emily Brontë ; mais Maryse Condé affirmera : « il fallait que je réécrive son récit, non pour mettre en évidence les différences entre les antillaises et les anglaises, mais plutôt pour montrer nos points communs. »¹⁰

Maryse Condé a préservé l'essence du roman du texte-source, puisque les personnages principaux, parmi lesquels Catherine, Heathcliff et Edgar, apparaissent dans *La Migration des*

6 Lydie Moudileno. "De l'autobiographie au roman fantastique : itinéraires de Maryse Condé". In Noëlle Carruggi. *Maryse Condé: rébellion et transgression*. Paris : Karthala, 2010.

7 Fabienne Viala. "Transgression et barbarie dans les destinées féminines romanesques de Maryse Condé". *rébellion et transgression*. Paris : Karthala, 2010.

8 Françoise Pfaff. *Conversations with Maryse Condé*. Lincoln and London: Univ. of Nebraska Press, 1996.

9 Jihad Bahoun. *Réécriture et création dans La Migration des cœurs de Maryse Condé*. Paris: l'Harmattan, 2016.

10 Françoise Pfaff. Op. cit.

Cœurs ; en outre, Condé reprend la majorité de la progression narrative. Cependant, après la mort de Catherine, le texte de Condé lui est propre : il se distingue de *Wuthering Heights* autant au niveau de la structure que du contenu. En effet, Condé favorise la polyphonie au détriment de la mise en abîme : les deux narrateurs qui encadrent le récit de Brontë, M. Lockwood et Nelly Dean, font place à un ensemble de douze voix, chacune d'entre elles prenant la parole afin de décrire un événement précis, qu'il s'agisse ou non d'un aspect évoqué par Brontë. Car les personnages de Maryse Condé sont plus nombreux, notamment parce qu'elle inclut d'anciens esclaves, des marabouts, des nourrices et des pêcheurs. Ces différences de classe, de sexe, de race permettent à l'auteure d'enrichir son texte en y intégrant des récits parallèles, des biographies miniatures qui dépeignent la diversité culturelle de la société caribéenne. Par ailleurs, les conflits raciaux, les séquelles de l'esclavage et la place des croyances locales comptent parmi les éléments spécifiques à Condé, ceux qui distinguent les deux romans. Dans ce contexte, l'identité qui émerge est forcément hétérogène, puisqu'elle se nourrit d'éléments contradictoires et complémentaires. Cela fait écho aux nombreuses structures binaires qui peuplent le roman de Brontë : sous la forme des antagonismes Edgar/Heathcliff, Hareton/Linton, *Wuthering Heights*/Thrushcross Grange, le dualisme semble dominant dans cette œuvre, constituant un obstacle à l'émergence d'une identité non conflictuelle.

La relation de Catherine et de Heathcliff est souvent perçue comme étant le noyau de *Wuthering Heights*. C'est pourquoi, lorsque Catherine choisit l'univers de la Grange au détriment des Hauts, les répercussions de ce choix affectent tout le roman : parce qu'elle doit renier une partie de son identité, celle-ci se fragmente, se désintègre jusqu'à l'anéantir. De ce fait, l'hétérogénéité et la multiplicité des perspectives de Condé pourrait constituer un élément de réponse au dualisme problématique de Brontë.¹¹

En conséquence, le premier chapitre de cette analyse présentera la relation entre Catherine et Heathcliff qui oscille entre fragmentation et union : perçus comme un androgyne, ils seront amenés à subir les conséquences de la scission de l'entité qu'ils forment. Fuyant l'univers antinomique dans lequel ils évoluent, ils se réfugient au cœur d'une nature qui semble présenter moins de contraintes, et constituer un portail vers un autre monde. Dans les deux romans, celui-ci est envisagé autant comme le lieu d'une union transcendant la réalité physique, que comme un moyen de subversion des antagonismes et de l'ordre établi. Dès lors pourra émerger une identité qui serait non pas fragmentée et conflictuelle mais hétérogène et composite.

11 "Indeed, on closer reading, and when examined as a collective oeuvre, Conde's fiction illustrates perhaps better than that of other contemporary Caribbean writers the complexities and contradictions, the multiple histories and "fragmented Diversity" (Glissant, CD 97) of Antillean identities and spaces".

Richard Philcox. "Translating Maryse Conde: A Personal Itinerary". Sarah Barbour. *Maryse Condé: a writer of her own*. Africa World Press: 2006.



Partie I : Unité et fragmentation

Dans l'analyse qu'elles proposent de *Wuthering Heights*, Sandra Gilbert et Susan Gubar écrivent ceci :

« As the names on the windowsill indicate, *Wuthering Heights* begins and ends with Catherine and her various avatars. More specifically, it studies the evolution of Catherine Earnshaw into Catherine Heathcliff and Catherine Linton, and then her return through Catherine Linton II and Catherine Heathcliff II to her 'proper' role as Catherine Earnshaw II. »

Selon elles, l'un des axes principaux du roman repose sur la recherche d'identité, de la part de Catherine en premier lieu. Gilbert et Gubar poursuivent en expliquant que Catherine, puisque son identité a été fragmentée, tente, tout au long de sa vie, et peut-être même au-delà, de réconcilier ces différentes parties qui la constituent.¹² Cette fragmentation semble être une conséquence des effets de l'environnement dans lequel les personnages évoluent, un environnement marqué par l'apparition constante d'oppositions binaires, parmi lesquelles la juxtaposition des domaines de *Wuthering Heights* et de *Thrushcross Grange* pourrait être la plus significative. Mais cette fragmentation est aussi due à la séparation de celui auquel Catherine s'identifie de manière emphatique lorsqu'elle déclare à Nelly : « I am Heathcliff. » Face à une telle relation d'identification entre deux identités en apparence distinctes, l'une ne peut pleinement exister sans l'autre, et une sensation de manque destructeur se fait ressentir tant que les deux parties ne seront pas réunies. On peut penser, ici, à ce que décrit Platon dans *Le Banquet*, lorsqu'il évoque l'existence des androgynes, ces êtres sphériques qui, une fois séparés en deux entités par Zeus, cherchent à retrouver la moitié perdue.¹³

Cette première scission, entre Catherine et Heathcliff, aura pour conséquence une fragmentation plus marquée de l'identité de Catherine : celle-ci se divisant alors en deux parties, ce que Nelly nommera le « double character » de la jeune femme. D'une part, son moi civilisé, appartenant à sa vie d'épouse d'Edgar Linton. De l'autre, un moi plus « sauvage » qui la relie à Heathcliff. Maryse Condé exploitera, elle aussi, le thème de la fragmentation, causée, dans le contexte des Antilles, par une hiérarchie raciale : Razyé, celui dont on ignore l'appartenance ethnique exacte, noir de peau ; Aymeric, « Béké », propriétaire de plantation.¹⁴ Dans les deux cas, c'est cette incapacité à être pleinement elle-même, autrement dit, cette identité fragmentée, qui

12 Gilbert & Gubar. *The Madwoman In The Attic* [pdf], [en ligne]. Internet Archive. Disponible sur : <https://archive.org/stream/TheMadwomanInTheAttic/The%20Madwoman%20in%20the%20Attic_djvu.txt> (consulté le : 15 septembre 2015)

13 « [L']amour nous ramène à notre nature primitive et, de deux êtres n'en faisant qu'un, rétablit en quelque sorte la nature humaine dans son ancienne perfection. Chacun de nous n'est donc qu'une moitié d'homme, moitié qui a été séparée de son tout, de la même manière que l'on sépare une sole. Ces moitiés cherchent toujours leurs moitiés. »
Platon. *Le Banquet*. [en ligne] (disponible sur : <<https://www.atramenta.net/lire/oeuvre35181-chapitre-1.html>>). (Consulté le 20 janvier 2017)

14 Aux Antilles françaises, les Békés désignent les Créoles à la peau blanche, descendants des premiers colons.

sera néfaste pour Catherine, puisqu'elle succombera à la maladie avant de mourir.

De ce fait, si Catherine et Heathcliff représentent une forme d'androgynie, c'est par leur union qu'ils pourront être sauvés. Dès lors, tout le roman peut être interprété comme une quête d'unité : Catherine et Heathcliff aspirant à retrouver cette moitié perdue, compensant ainsi, en partie, les blessures que leur a infligées une société dans laquelle ils constituent des catégories opprimées.

I.1. L'androgynie, de l'unité à la chute

« Heathcliff and Cathy, what a pair they are! What terrifying lovers! They seem to have arisen from some remote unfathomed past of the world's earlier and less civilised passions. »¹⁵

C'est dans ce monde moins civilisé, gnostique, sans les conventions éthiques qui nous sont familières, que l'androgynie formé par Catherine et Heathcliff se formera pour y évoluer durant une courte période, avant que leur chute, celle de Catherine en particulier, ne les sépare, les condamnant ainsi à une vie de manque et d'errance.¹⁶ Tels Adam et Eve dans un Eden prélapsaire, ils ne pourront jouir de l'innocence accompagnant leur unité uniquement jusqu'au moment où Catherine goûtera à ce que Gilbert et Gubar nomment « the poisonous food of culture », autrement dit, jusqu'à ce qu'elle soit tentée de renoncer à Heathcliff pour bénéficier des atouts que lui offrent une société patriarcale afin de faciliter sa condition de femme dans *Wuthering Heights*, et de créole dans *La Migration des Cœurs*. La chute qui s'en suivra aura pour conséquence la fragmentation de l'androgynie, puis celle de Catherine elle-même, suscitant chez tous deux le désir de s'unir à nouveau afin de ne plus endurer les souffrances que crée leur nouvel environnement.

I.1.1. Un monde prélapsaire et primitif

Selon Harold Bloom et Dorothy van Ghent, *Wuthering Heights* se situe dans un monde dénué des conventions éthiques que nous connaissons. C'est ce qui permet à Catherine et Heathcliff d'exister en tant qu'androgynie, comme le décrivent Gilbert et Gubar. Pour Harold Bloom, cet environnement correspond à un monde gnostique.¹⁷ Ce qui fait la force d'Heathcliff, c'est qu'il

15 John Cowper, Powys. "Emily Bronte", *Suspended Judgments: Essays on Books and Sensations*. New York: G. Arnold Shaw. Pp. 327-29.

16 Ce dernier thème sera d'ailleurs particulièrement exploité par Maryse Condé, chez qui l'exil et le voyage sont des thématiques récurrentes, lorsqu'elle annonce, dès le titre de son roman, que la formation et la recherche de cette identité seront fonction de migration, celle «des corps et des cœurs. » Lydie Moudileno. «De l'autobiographie au roman fantastique : itinéraires de Maryse Condé ». In Noëlle Carruggi. *Maryse Condé: rébellion et transgression*. Paris : Karthala, 2010.

17 Le gnosticisme est un système de pensée caractérisé par un dualisme radical, ayant connu son apogée durant les premiers siècles après Jésus-Christ. Le postulat de départ étant que toute création, humaine et matérielle, émane d'un mauvais Démon, une divinité imparfaite et incarnant le mal. À l'opposé, celui qui incarne le bien demeure un dieu inaccessible et qui ne peut être perçu que par une fraction de l'humanité. Ainsi, seuls ceux dotés du pneuma, qui représente le souffle de l'esprit, peuvent espérer le Salut.

émane d'une réalité qui se situe au-delà des conceptions de Bien et de Mal, une condition qui précéderait et irait au-delà de la nature humaine telle qu'elle est définie par les dogmes répandus, notamment le christianisme.¹⁸

« Freedom, for Heathcliff as for his author, resides in the primal Abyss, stationed before the Fall into Creation of our nature. » Bloom fait appel, ici, à l'un des principes du gnosticisme selon lequel toute création ne peut être que souillée, parce qu'émanant d'un démiurge qui corrompt la matière et le corps. Ainsi, pour qu'il puisse vivre et exister avec Catherine, Heathcliff doit retourner à ce monde prélapsaire : en dehors de ce monde, l'androgynisme se scindera, parce qu'empoisonné, souillé par un matérialisme destructeur. Celui-ci est représenté par la différence de classe entre Heathcliff et Edgar, ou par le conflit racial entre Razyé et Aymeric.

Dorothy van Ghent applique une idée similaire lorsqu'elle stipule que *Wuthering Heights* se déroule dans un monde qui ne tient compte ni de la morale, ni de l'éthique. Pour elle, la complexité de cette œuvre réside dans l'absence de ces mêmes valeurs qui guident nos perceptions, aussi bien dans la réalité de notre quotidien que dans la fiction littéraire. Elle explique la spécificité du lien entre Catherine et Heathcliff de la façon suivante : « [t]he attitude toward life that they suggest is rather one of awed contemplation of an unregenerate universe than a feeling for values or disvalues in types of human intercourse. »¹⁹ L'univers auquel elle fait référence serait celui qui, comme l'écrivait Bloom, n'est pas caractérisé par une morale chrétienne ou éthique. Nelly et Joseph, lorsqu'ils qualifient la relation des deux jeunes gens de blasphématoire, d'amorale et de malsaine, expriment parfaitement ce point. Si leur relation est perçue comme telle, c'est parce qu'ils sont les seuls à évoluer dans ce monde prélapsaire, caractérisé par l'innocence, ce que ne manque pas de souligner Nelly, après la mort de M. Earnshaw : « The little souls were comforting each other with better thoughts than I could have hit on : no parson in the world ever pictured heaven so beautifully as they did, in their innocent talk ; and, while I sobbed and listened, I could not help wishing we were all there safe together. »²⁰ Dans *La Migration des Cœurs*, l'innocence, et l'insouciance de leur lien est développée et amplifiée :

« Toute la journée, entre ces deux-là, c'était driver, galoper à cheval à travers le plateau calcaire entourant L'Engoulvent. Ils attrapaient des agoutis qu'ils rôtissaient sur des boucans. Ils piquaient des têtes dans la mer et pêchaient à la main les langoustes qui se cachaient dans les trous de la falaise. Allez comprendre pourquoi ! La place de prédilection de leurs jeux était le petit cimetière où dormaient Irminette Boisgris, la femme d'Hubert, mulâtresse sans papa comme lui-même, Joséphine, sa mère négresse tellement juteuse qu'un béké n'avait pas pu attendre ses seize ans pour goûter à sa sève, Félicité et Emmanuel, sa sœur et son frère, deux jumeaux couchés en terre à quatre ans par la fièvre typhoïde, Julien et Eloïse, ses grands-parents, deux nègres méritants qui ne s'étaient jamais consolés du malheur arrivé à leur unique fille. Ils sautaient par-dessus les tombes, les

18 Harold Bloom. *Heathcliff: major literary characters*. New York: Chelsea House Publishers, 1993.

19 Dorothy van Ghent. «On *Wuthering Heights* ». *The English Novel: Form and Function*. New York: Rinehart & Co, 1953. Pp. 163-65

20 Emily Brontë. *Wuthering Heights*. New York: Norton Critical Edition, 2002. Chapter V.

escaladaient, s'asseyaient parmi les couronnes en perles, appuyaient leurs têtes contre la froideur des dalles comme s'ils voulaient entendre les secrets des disparus cachés sous la terre. Le soir, sur le glacis, Razyé battait le gwo-ka comme un vrai tambouyé et Cathy dansait comme une négresse des plantations. Ensuite, le corps cassé, ils montaient à leur chambre et dormaient l'un sur l'autre. Quand je venais les réveiller, je regardais leurs corps emmêlés dans les draps et je me disais que rien de bon ne pouvait sortir d'une pareille intimité. »²¹

Cette description contenant des éléments plus précis fait appel aux sens : le goût, par la référence aux agoutis grillés, l'ouïe, par la musique que joue Razyé, et le toucher, lorsque le narrateur mentionne la proximité physique des deux corps. Toutefois, ce recours au sensoriel et, de manière plus explicite plus tard, au sensuel, ne réduit pas l'innocence qui se dégage de Cathy et de Razyé. Mais ceci est possible parce qu'ils sont dans cet univers décrit par Van Ghent, et que Fumagalli qualifie de « primordial moment of presocial harmony, before the fall into history and [racial] oppression ». ²² Encore une fois, c'est la notion de chute qui est employée ici, marquant le passage de ce monde primitif à une société patriarcale et divisée en classes sociales et races. En sécurité dans ce monde prélapsaire, ils peuvent jouir de l'innocence de leur lien : « As devoid of sexual awareness as Adam and Eve were in the pre-lapsarian garden, she sleeps with her whip, her other half, every night in the primordial fashion of the countryside. »²³ Lorsqu'ils se verront refuser cet idéal pré-social et pré-racial, leur lien deviendra destructeur, d'abord pour Cathy, ensuite pour Heathcliff/Razyé.

1.1.2. La chute de l'androgynie

D'après la mythologie grecque, l'androgynie, cet être constitué d'une moitié mâle et d'une moitié femelle, était de forme sphérique ; cet aspect, évoque, semble-t-il, une notion d'unité, que Gilbert et Gubar traduisent par « wholeness, fullness of being. »²⁴ Cette unité est définie à plusieurs échelles par les deux auteures. En premier lieu, Heathcliff permet à Catherine d'accéder à un pouvoir dont elle était dépourvue avant l'arrivée de ce dernier dans le foyer familial ; puisqu'il agit en tant que remplaçant de ce frère aîné mort, il supprime Hindley, aussi bien dans la hiérarchie de la fratrie que dans l'affection de M. Earnshaw. De plus, avec l'apparition de Heathcliff, Catherine dispose enfin d'un camarade de jeu avec lequel elle est en mesure d'explorer le domaine familial : les deux compagnons profitent de chaque occasion pour se réfugier dans la lande, faisant de ce paysage un lieu de répit et fuyant la tyrannie de Hindley et les remontrances de Joseph. Par ailleurs, Heathcliff constitue un ajout à Catherine, « an alternative self » ; ainsi, il devient son corps, celui qui réalise ses désirs.²⁵

21 Maryse Condé. *La Migration des Cœurs*. Paris: Robert Laffont, 1995.

22 Maria Cristina Fumagalli. «Maryse Condé creolizes the canon in 'La Migration des Cœurs' » In Sarah Barbour and Gerise Herndon. *Maryse Condé: a writer of her own*. Africa World Press: 2006.

23 Gilbert & Gubar. Op. Cit.

24 Ibid.

25 Ibid.



En contrepartie, Catherine vient à représenter l'âme d'Heathcliff. Dans l'analyse des deux auteures, il apparaît qu'au terme de l'éducation que lui donne Nelly, c'est Catherine qui fournit à Heathcliff une entité plus spirituelle. S'il lui offre un corps lui permettant de réduire la vulnérabilité dans laquelle la place sa condition de femme, Catherine lui donne la possibilité de s'instruire, de se forger une voix, une langue grâce à laquelle il sera moins désavantagé pour s'adresser à des hommes « sophistiqués » tels qu'Edgar Linton/Aymeric de Linsleuil. La problématique de la langue est annoncée lorsqu'en arrivant chez les Earnshaw, Heathcliff est décrit comme un être ne s'exprimant que par un charabia incompréhensible. Sans Catherine, il aurait été peu probable que Heathcliff, un garçon pauvre sans rang social, puisse entrer dans cette société victorienne qui privilégiait des valeurs jusque là inconnues du jeune homme. De ce fait, avec Heathcliff pour corps et Catherine pour âme, cet être androgyne se rapproche d'une forme d'unité et de complémentarité que les deux auteures rapportent à l'ange tel qu'il sera décrit par D.H. Lawrence dans *The Rainbow* soixante quinze ans plus tard, lorsque Tom Brangwen :

« If we've got to be Angels, and if there is no such thing as a man nor a woman amongst them, then ... a married couple makes one Angel.... For ... an Angel can't be less than a human being. And if it was only the soul of a man minus the man, then it would be less than a human being. »²⁶

Cette unité représente, d'après Gilbert et Gubar, une forme de paradis féminin, au même titre que l'Eden miltonien représente un paradis masculin. Toutefois, ce désir d'unité qu'éprouvent les femmes ne peut, étant donné la société patriarcale dans laquelle elles évoluent, n'avoir qu'une issue douloureuse et néfaste.²⁷ Nous pourrions ajouter que cela s'étend à des problématiques raciales, dans un monde où une femme noire, ou créole, voit ses chances d'épanouissement d'autant plus diminuées ; le contexte politique et social de *La Migration des Cœurs*, après l'abolition de l'esclavage aux Antilles, est marqué par cette impossibilité à s'affranchir du poids de l'homme blanc dans tout ce qu'il représente d'opprimant. Si Cathy rejette Razyé, le jugeant « dégradant », c'est en partie parce qu'elle formule la hiérarchisation qui prévalait aux Caraïbes, entre autres : « Je ne pourrais jamais, jamais, me marier avec Razyé. Ce serait trop dégradant. Ce serait recommencer à vivre comme nos ancêtres, les sauvages d'Afrique ».²⁸

Si Catherine et Heathcliff constituent un androgyne, il s'agit d'un androgyne bien particulier, qui, outre l'association de deux moitiés de sexes opposés, correspond à la complémentarité entre un corps, Heathcliff, et une âme, Catherine. Il convient alors de s'interroger sur les conséquences de la séparation de ces deux entités, et la manière dont chacune d'entre elles sera affectée par l'absence de l'autre. Pour Heathcliff, il s'agira de la perte de son âme, le transformant en créature monstrueuse; quant à Catherine, elle subira une fragmentation de son identité qui la verra adopter un double personnage. Si Catherine affirme : « I am Heathcliff », celui-ci répond : « Oh, God! it is

26 D.H. Lawrence. *The Rainbow*. [pdf] [en line] Project Gutenberg. (disponible sur: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/28948>> (consulté le 25 janvier 2017))

27 Gilbert & Gubar. Op. Cit.

28 Maryse Condé. Op. Cit.

unutterable! I cannot live without my life! I cannot live without my soul. » Ces deux passages, dont l'importance semble telle qu'ils ont été analysés par une majorité de critiques, sont également repris par Maryse Condé lorsque Razyé, retrouvant Cathy après son mariage avec Aymeric, lui demande : « Est-ce que tu penses à la vie que je vais mener quand tu ne seras plus là ? Tu as vu des gens vivre sans leur âme ? »; plus tard, lorsque le fantôme de Cathy s'adressera au lecteur, elle confiera que « Pendant que j'étais sur la terre, j'avais l'impression que tu étais en moi, toujours là, dans ma tête, dans mon cœur, dans mon corps. Même, j'avais l'impression que j'étais toi. »

Ces deux citations retiennent également l'attention de Gilbert et Gubar, qui en proposent une interprétation psychologique. Selon elles, cette affirmation de Heathcliff reflète le fait qu'il devient, après le départ de Catherine, un corps dépourvu d'âme, la coquille vide qui abritait une passion désormais éteinte. Cependant, n'être plus qu'un corps, fait de matière uniquement, transforme Heathcliff en monstre, une forme d'animal qui n'a plus rien d'humain, et qui effraie et repousse tous ceux qui le voient.²⁹ C'est ce qu'exprime Irmine, la corollaire d'Isabella Linton, lorsqu'elle écrit à Lucinda, la nourrice :

« Une seule question me brûle. À tout moment, je la tourne et la retourne dans ma tête sans trouver de réponse. Est-ce que Razyé est un homme ? Est-ce qu'il est sorti du ventre d'une femme comme toi, comme moi ? Est-ce que c'est du sang qui coule dans ses veines ? Ou est-ce que ce n'est pas du pus, comme le guiab de Ti-Marie ? Est-ce que le lait des sentiments humains arrose son cœur ? Des fois, je me dis qu'il est un esprit venu de l'Afrique, malfaisant comme un soukougnan, avide à détruire le bonheur autour de lui. »

Razyé est non seulement perçu tel qu'une bête, une créature abjecte comme c'est le cas de Heathcliff, mais il est aussi comparé aux esprits maléfiques de la culture antillaise dont la population se méfiait. Ainsi, sans son âme, Heathcliff/Razyé devient une brute diabolique qui, selon Gilbert et Gubar, correspond à ce que John Donne décrit lorsqu'il évoque la femme, arguant que celle-ci dispose d'une âme pour qu'elle puisse subir la damnation; l'unique qualité de la femme résidant dans sa capacité à s'exprimer, il poursuit : « For perchance an Oxes heart, or a Goates, or a Foxes, or a Serpents would speak just so, if it were in the breast, and could move that tongue and jawes. » Bien que Donne ne parle que des femmes, Gilbert et Gubar appliquent ceci à Heathcliff, expliquant ainsi cette transformation qu'il subit et qui lui ôte tout attribut humain.

En ce qui concerne Catherine, la perte de sa moitié a des conséquences tout aussi significatives. Toutefois, le paradoxe que représente Catherine est notable, en ce qu'elle articule

29 Dans *Wuthering Heights*, Heathcliff est souvent décrit comme une bête, un monstre, «a ghoul », «an freet ».

Maryse Condé décrit ainsi la condition de bête de Razyé: «L'Engoulvent comptait une écurie qui n'avait jamais abrité plus d'un cheval et prenait eau de tous les côtés. Désormais, c'est là qu'il passait ses nuits quand il avait fini de trimer avec les Zindiens et de manger des racines dans le même kwi qu'eux. On aurait dit qu'il trouvait du plaisir dans son abjection. Je le regardais, son menton touchant sa poitrine, arroser, sarcler, désherber, allumer des boucans. Il ne se lavait plus. Ses cheveux ne voyaient plus le peigne. Quand je passais à côté de lui, son odeur, mélange de crasse, de sueur et de caca-bœuf, révoltait mes narines. Il avait perdu la vivacité et l'effronterie de ses manières. Il était devenu triste, grossier, un animal repoussant. »



son unité avec Heathcliff, tout en étant celle qui est à l'origine de la séparation de l'être androgyne qu'ils forment. Cependant, pour Carolyn Heilbrun, c'est la société dans laquelle elle vit qui conduit Catherine à trahir sa moitié masculine, renonçant ainsi à l'idéal de ce lien : « Catherine had betrayed their love because she was seduced by the offers the world makes to women to renounce their selves: adornment, 'respect,' protection, elegance, and the separation, except in giving birth, from the hardness of life. »³⁰ Parce qu'elle reconnaît qu'un mariage avec Edgar lui offrira une position matérielle et financière qu'elle ne peut espérer avec Heathcliff, Catherine fait ce choix déterminant. Ceci est d'autant plus explicite dans *La Migration des Cœurs* : Razyé, qui n'a pas de statut social, dont on ne connaît pas l'origine ethnique, tantôt comparé à un noir, tantôt à un indien, représente une alternative que Cathy juge humiliante pour la créole qu'elle est, étant donné que sa famille possédait elle-même des esclaves. De ce fait, Aymeric, un Béké, lui aussi propriétaire de plantation, constitue un choix plus raisonnable et socialement justifiable.

Il apparaît alors que la trahison de Catherine est à l'origine de la scission de cet androgyne, due à des considérations matérielles et ethniques, ce qui a pour conséquence la chute de Heathcliff dans un monde fait de brutalité et de violence.³¹ Il reconnaît en Catherine la coupable, lorsqu'il la retrouve après son mariage :

«Why did you despise me? Why did you betray your own heart, Cathy? I have not one word of comfort. You deserve this. You have killed yourself. Yes, you may kiss me, and cry; and wring out my kisses and tears. They'll blight you—they'll damn you. You love me—then what right had you to leave me? What right—answer me—for the poor fancy you felt for Linton? Because misery, and degradation, and death, and nothing that God or Satan could inflict would have parted us, you, of your own will, did it. I have not broken your heart—you have broken it—and in breaking it, you have broken mine. »³²

Cette scène, due à son importance, est reprise par Maryse Condé, dans le dialogue entre Cathy et Razyé, lorsque la première commence par déclarer :

« Je vais mourir, et c'est toi qui m'as tuée !

Il se releva en vitesse et, les yeux pleins d'eau, protesta sauvagement :

— Ce n'est pas moi. C'est toi. C'est toi-même. Tu as eu honte de tout le bonheur que nous avons eu quand nous étions libres, sauvages, mécréants. Tu t'es mise à me mépriser. À me préférer ceux qui ont la peau blanche, qui lisent dans les livres et parlent le français-français. Tu ne t'es pas rendu compte que c'est toi-même que tu méprisais, que tu reniais. Et, en fin de compte, cela t'a finie, car on ne peut pas mentir à son sang. On ne peut pas. »³³

Dans les deux extraits, trois éléments fonctionnent en parallèle. En premier lieu, l'affirmation selon laquelle Catherine est à l'origine de cette fragmentation ; si Heathcliff emploie le verbe « betray », Razyé a recours à une formulation plus abstraite, tenant lieu de proverbe antillais : « on ne peut pas mentir à son sang ». À cela, il faut ajouter les raisons évoquées par

30 Carolyn G. Heilbrun, «The Woman as Hero. Toward a Recognition of Androgyny. New York: Knopf, 1973. Pp. 80-82.

31 Ibid.

32 Emily Brontë. Op. Cit. Chapter 15.

33 Maryse Condé. Op. Cit.

Heathcliff/Razyé qui ont poussé Catherine à le renier, celle-ci fuyant la dégradation et la misère pour « préférer ceux qui lisent dans les livres » et qui « ont la peau blanche ». Ceci a pour conséquence la « mort » de l'androgynisme, sa fragmentation, décrite aussi bien par Heathcliff que par Razyé : « I have not broken your heart—you have broken it—and in breaking it, you have broken mine » ; la construction de cette phrase reflète de manière explicite la corrélation qu'il y a eue, également reprise par Razyé lorsqu'il répond à Cathy : « ce n'est pas moi. C'est toi. C'est toi-même. »

Désormais séparés en deux entités distinctes, Catherine et Heathcliff connaissent une chute qui rompt avec l'innocence et l'unité qu'ils ont pu vivre dans un monde primitif, dénué de conventions éthiques et raciales; de ce fait, ils retombent dans les rôles sociaux propres à leur : « Heathcliff has followed the conventional pattern of his sex, into violence, brutality, and the feverish acquisition of wealth as Cathy had followed the conventional pattern of her sex into weakness, passivity, and luxury. They sank into their proper sexual roles. »³⁴ Là où Heathcliff se nourrit d'un désir de vengeance, souhaitant anéantir ceux qui l'ont humilié, Catherine, quant à elle, subit une fragmentation supplémentaire de son identité : incapable de renoncer complètement à la partie « sauvage » de son être, elle se voit emprisonnée entre ces deux conceptions de son identité, ce qui l'oblige à adopter un « double personnage. »³⁵

1.2. Une identité fragmentée

Pour Catherine, Thrushcross Grange est un lieu « de dissimulation et de dédoublement ».³⁶ C'est auprès d'Edgar et d'Isabella Linton qu'elle ressentira le besoin d'adopter des traits de caractère ambivalents, jusqu'à voir son identité fragmentée. Elle sera alors contrainte d'adopter un comportement différent, selon son interlocuteur, afin de s'adapter tantôt à l'une, tantôt à l'autre de ces deux conceptions d'elle-même, en apparence antinomiques. C'est à cause de cette incapacité à concilier ces deux éléments que, pour Gilbert et Gubar, Catherine succombera à la folie, avant de se laisser mourir.

1.2.1. De la « sauvageonne » à la « fille de bonne famille »

Si c'est à Thrushcross Grange que cette fragmentation se concrétise, il convient de noter que l'ambivalence de la personnalité de Catherine apparaît dès son adolescence, alors qu'elle n'avait rencontré ni Edgar, ni Isabella. Lorsqu'elle débute son récit à Lockwood, Nelly la décrit en ces termes :

« A wild, wicked slip she was--but she had the bonniest eye, the sweetest smile, and lightest foot in the parish: and, after all, I believe she meant no harm; for when once she made you cry in good earnest, it seldom happened that she would not keep you

34 Carolyn Heilbrun. Op. Cit.

35 Emily Brontë. Les Hauts de Hurlevent.

36 Gilbert & Gubar. Op. cit.



company, and oblige you to be quiet that you might comfort her. »³⁷

Cette adolescente « sauvage », hautaine et arrogante demeure attachée à ceux qu'elle juge digne de son affection, désireuse d'être aimée malgré tout. Lucinda Lucius reprend cette description dans *La Migration des Cœurs* :

« Dès le lendemain, je m'aperçus qu'il n'y avait aucune exagération dans ce que les gens racontaient sur elle. Elle injuriait comme une mécréante et se mettait dans des colères que je n'ai jamais connues à personne. Plus d'une fois, dans ses rages, elle voulut lever la main sur moi. Mais, le maître avait raison, elle pouvait à des moments être babillarde, attendrissante comme une toute petite fille. Sans trop savoir comment, très vite, mon cœur s'attachait à elle. »³⁸

Cette contradiction dans son attitude est amplifiée lorsqu'elle rencontre les Lintons, marquant une véritable métamorphose, passant d'une « sauvageonne » à une « fille de bonne famille »³⁹, c'est-à-dire une femme telle que la définissait la société victorienne :

« Cathy stayed at Thrushcross Grange five weeks: till Christmas. By that time her ankle was thoroughly cured, and her manners much improved. The mistress visited her often in the interval, and commenced her plan of reform by trying to raise her self-respect with fine clothes and flattery, which she took readily; so that, instead of a wild, hatless little savage jumping into the house, and rushing to squeeze us all breathless, there lighted from a handsome black pony a very dignified person, with brown ringlets falling from the cover of a feathered beaver, and a long cloth habit, which she was obliged to hold up with both hands that she might sail in. »⁴⁰

Ici encore, Maryse Condé reprend et développe cette scène, en rendant la transformation plus explicite :

« Quand Cathy était revenue de son séjour auprès d'Huberte de Linsseuil, personne ne l'avait reconnue. La sauvageonne qui riait trop en trompette, parlait trop fort, déchirait le français, remuait son bonda et dansait si bien le gwo-ka le soir sur le glacis, était morte et enterrée. Une jeune fille de bonne famille avait pris sa place. Sa bouche était en cul de poule. Elle ne marchait pas, elle glissait sur ses pieds toujours enfermés dans des chaussures. Elle avait relevé et roulé en chignon ses grands cheveux noirs qui autrefois tombaient en désordre dans son dos. À présent, elle se souciait de sa couleur, s'abritait d'une ombrelle et recherchait l'ombrage. Au lieu de sauter sur le dos d'un cheval et de galoper dans le soleil, elle s'asseyait sur la galerie et tournait les pages d'un livre. »⁴¹

Dans les deux extraits, il apparaît que Catherine, au cours de son séjour, a appris à maîtriser ses excès émotionnels, abandonnant ce qui faisait d'elle une « mécréante » pour davantage correspondre à ce qui est attendu ; autrement dit, elle se rapproche de l'idéal de la femme qui prévalait aussi bien dans l'Angleterre du XIXe siècle qu'aux Antilles, plus d'un siècle plus tard : une femme devant se contrôler, prendre soin de son apparence et renier tout ce qui pourrait s'écarter des convenances morales dominantes. Afin de décrire cela, Brontë et Condé adoptent toutes deux une forme de parodie. Dans *Wuthering Heights*, cela consiste à réprimer ses

37 Emily Brontë. Op. cit. Chapter 5.

38 Maryse Condé. Op. cit.

39 Ibid.

40 Emily Brontë. Op. cit. Chapter 7.

41 Maryse Condé. Op. cit.



pulsions, son énergie, afin de devenir « the angel in the house » de Coventry Patmore. Lorsqu'elle évoquera son attachement à Edgar Linton, les termes qu'elle emploie sont significatifs de l'endoctrinement qu'elle a subi, montrant l'importance du romantisme qui était attendu des jeunes femmes dans leurs déclarations d'amour.⁴²

Dans *La Migration des Cœurs*, le passage de sauvage à civilisée est encore plus explicite : la Cathy qui « riait trop fort », « déchirait le français », c'est-à-dire la créole, l'africaine, a fait place à une « jeune fille » qui attache ses cheveux, se soucie de sa couleur et s'abrite d'une ombrelle. Elle est amenée à dissimuler ses origines africaines pour adopter une attitude approuvée par les « Békés », c'est-à-dire les créoles blancs. Par ailleurs, la description de l'apparence physique de Cathy, qui, au lieu de marcher, glisse avec les pieds « enfermés dans des chaussures », « la bouche en cul de poule », illustre le ton ironique de Condé, qui parodie l'image de la créole féminine et éduquée qui représentait la femme idéale dans cette partie de la société guadeloupéenne.

1.2.2. Un « double personnage »

La métamorphose que connaît Catherine lorsqu'elle rencontre Edgar et Isabella a pour conséquence une forme de dédoublement de sa personnalité. Il s'agit ici moins d'un symptôme clinique que d'une tentative de concilier les deux aspects qui la définissent, l'antagonisme entre Heathcliff et Edgar en étant un reflet. Si elle peut adopter un comportement différent selon son entourage, si elle a été transformée en « fille de bonne famille », Catherine ne peut néanmoins faire coexister ces deux aspects simultanément. La rencontre des deux hommes lui est pénible, car elle ne peut ni approuver, ni feindre l'indifférence :

« [S]he was not artful, never played the coquette, and had evidently an objection to her two friends meeting at all; for when Heathcliff expressed contempt of Linton in his presence, she could not half coincide, as she did in his absence; and when Linton evinced disgust and antipathy to Heathcliff, she dared not treat his sentiments with indifference, as if depreciation of her playmate were of scarcely any consequence to her. »⁴³

Ainsi, elle se trouve constamment dans une situation liminaire, où son attitude envers l'un ou l'autre doit conserver un équilibre difficile à créer en leur présence. Les « deux Cathy » ne peuvent habiter le même corps au même moment, et c'est cette dichotomie qu'exprime Maryse Condé : Cathy imaginant épouser ni Razyé, « une dégradation », ni Aymric, « un chérubin céleste », car elle ne peut elle-même incarner aucune de ces personnalités de façon entière et homogène. À Lucinda Lucius, la veille de son mariage à Aymeric, elle explique :

42 Indeed, her self-justifying description of her love for Edgar— «I love the ground under his feet, and the air over his head, and everything he touches, and every word he says» (chap. 9)—is a bitter parody of a genteel romantic declaration which shows how effective her education has been in indoctrinating her with the literary romanticism deemed suitable for young ladies”
Gilbert & Gubar. Op. cit.

43 Emily Brontë. Op. cit. Chapter 8.

« — Je l'aime, bien sûr... Comment ne pas l'aimer ?... Pourtant, est-ce qu'une personne comme moi peut se marier avec un Chérubin céleste ? Tu me connais et tu sais que je ne suis pas un ange du bon Dieu. Au contraire. C'est comme s'il y avait en moi deux Cathy, et cela a toujours été ainsi depuis que je suis toute petite. Une Cathy qui débarque directement d'Afrique avec tous ses vices. Une autre Cathy qui est le portrait de son aïeule blanche, pure, pieuse, aimant l'ordre et la mesure. »⁴⁴

Ainsi, le conflit intérieur que connaît Cathy atteint son paroxysme à ce moment précis, puisqu'elle reconnaît son incapacité à correspondre à une seule image d'elle-même : la dynamique créée par cet antagonisme correspond autant à un obstacle à son bonheur, qu'à un élément nécessaire à sa réalisation.

Après son séjour à Thrushcross Grange/Belles-Feuilles, et durant toute la seconde partie du roman, il y aura deux Catherine, celle qui a été engendrée par *Wuthering Heights*, et celle créée par Thrushcross Grange.⁴⁵ Cette notion d'engendrement peut être comprise au sens littéral et figuré, en cela que c'est à Thrushcross Grange que naîtra Catherine II, fille d'Edgar et de la société qu'il incarne. Comme sa mère auparavant, Cathy II se verra évoluer entre ces deux mondes, ce que Maryse Condé traduira par un déchirement entre ses origines africaines et créoles d'une part, c'est-à-dire ce qui la relie à sa mère et à Razyé, et l'héritage blanc d'Aymeric de l'autre.

« Malgré son affection pour les siens, elle s'en sentait séparée par une cloison invisible qui la retenait de prendre goût à leurs jeux et à leurs fréquentations. Quand elle entendait son oncle préféré maudire les Noirs et souhaiter carrément le retour de l'esclavage, il lui semblait qu'il parlait pour elle. Quand son père disait : « Mes nègres », elle avait envie de le corriger vertement, même si l'affection emplissait sa voix. Parfois, elle rêvait de vivre dans un pays où ni les classes ni les couleurs n'existaient. »⁴⁶

Si Catherine II connaît les noms de tous les types de mangrove, qu'elle est instruite et parle « le bon français », elle ne se sent pas, pour autant, entièrement incluse dans la société que représente celui qu'elle considère comme son père, Aymeric. Parce qu'elle n'est pas blanche, « un hâle déjà foncé l'obscurcissait, comme si elle était remontée dans le temps à la recherche d'une généalogie oubliée », elle ne peut faire partie d'une société qui requiert une appartenance définie, c'est-à-dire dépourvue de traits africains. De ce fait, la seconde partie du roman reprend et développe la fragmentation de l'identité de Catherine, puisque sa fille connaîtra un phénomène similaire.

Dans *Wuthering Heights*, le paroxysme de cette fragmentation est atteint lorsque Catherine, prise de fièvre, semble incapable de reconnaître son reflet dans le miroir.⁴⁷ À ce moment, et juste avant sa mort, elle appellera Heathcliff à la rejoindre, désirant retrouver les Hauts

44 Maryse Condé. Op. cit.

45 Gilbert & Gubar. Op. Cit.

46 Maryse Condé. Op. Cit.

47 « Her fragmentation has now gone so far beyond the psychic split betokened by her division from Heathcliff that body and image (or body and soul) have separated. »
Gilbert and Gubar. Op. Cit.



afin d'y trouver paix et unité.

I.3. Retrouver l'unité

À l'issue de leur chute dans un monde patriarcal et marqué par une hiérarchie raciale, une société que Gilbert et Gubar décrivent comme étant « anti-androgyne », Catherine et Heathcliff tenteront de retrouver l'unité qu'ils connaissaient dans un espace-temps prélapsaire.⁴⁸ Les conséquences de cette chute les ont affecté tous deux, mais de manière différente : Heathcliff, que le départ de Catherine a transformé en créature monstrueuse, dépourvue d'âme, et Catherine, dont l'identité a été fragmentée jusqu'à ce que son corps et son esprit se délitent. Dès lors, il s'agira pour eux de se retrouver, afin de reformer l'entité originelle qu'ils constituaient. Ce processus peut se décomposer en deux étapes : la première correspondant à une fusion de deux éléments, afin de former une substance intermédiaire ; puis, une identification progressive qui devient destructrice car abolissant les frontières entre les deux êtres.

I.3.1. Air/terre : une substance intermédiaire

« I'll tell you what I did yesterday! I got the sexton, who was digging Linton's grave, to remove the earth off her coffin lid, and I opened it. I thought, once, I would have stayed there: when I saw her face again--it is hers yet!--he had hard work to stir me; but he said it would change if the air blew on it, and so I struck one side of the coffin loose, and covered it up: not Linton's side, damn him! I wish he'd been soldered in lead. And I bribed the sexton to pull it away when I'm laid there, and slide mine out too; I'll have it made so: and then by the time Linton gets to us he'll not know which is which! »⁴⁹

Lorsque Heathcliff décide de retrouver Catherine après sa mort, allant jusqu'à être enterré près d'elle, il exprime de manière explicite son souhait d'unité et d'absorption ; ce qu'il désire, c'est que leur corps, même devenus poussière, n'en forment plus qu'un. « Si Heathcliff demande au fossoyeur d'ouvrir le côté de son cercueil qui communiquera avec celui de Catherine, et d'ouvrir celui de la jeune femme qui communiquera avec le sien, Razyé, lui, est directement enterré dans la même tombe que Cathy. »⁵⁰ En effet, Razyé émet ce souhait dès la mort de Cathy, exigeant de son épouse que celle-ci veille à ce qu'il soit respecté :

« Elle avait respecté le vœu de Razyé, et les croque-morts avaient descendu son cercueil dans la tombe de Cathy, à côté de ce qui restait d'elle. Elle écarta les fleurs qui la recouvraient et s'assit sur la pierre. À présent, celle-ci portait deux noms l'un au-dessous de l'autre, unis comme sur un registre de mariage. »⁵¹

Pour Bahsoun, « l'un comme l'autre romans rappellent par le thème des tombes rapprochées et des corps unis sous la glaise, la fin du Tristan et Iseut de Thomas, l'histoire des

48 Dorothy van Ghent. Op. Cit.

49 Emily Brontë. Op. Cit. Chapter 29.

50 Jihad Bahsoun. Réécriture et création dans *La Migration des Coeurs* de Maryse Condé. Paris: l'Harmattan, 2016.

51 Maryse Condé. Op. Cit.

premiers grands amants maudits de la littérature. »⁵² Cette union qui voudrait se poursuivre au-delà de la mort est aussi exprimée par Catherine, lorsqu'elle tombe malade et appelle Heathcliff à la rejoindre : « [b]ut, Heathcliff, if I dare you now, will you venture? If you do, I'll keep you. I'll not lie there by myself: they may bury me twelve feet deep, and throw the church down over me, but I won't rest till you are with me. I never will! » On peut dès lors se demander sous quelle forme ils pourraient s'unir ; autrement dit, de quelle nature devrait être l'unité qu'ils désirent atteindre ?

Avrom Fleishman apporte une réponse à cette interrogation, en exposant l'argumentation selon laquelle l'unité recherchée ne peut être que substantielle, liée à la nature. Pour cela, il se réfère à un extrait de *Wuthering Heights*, dans lequel Catherine défend son amour pour Heathcliff auprès de Nelly : « [w]hatever our souls are made of, [Heathcliff's] and mine are the same, and Linton's is as different as a moonbeam from lightning, or frost from fire. » Selon Fleishmann, cette description illustre le fait que toute âme est constituée de substances similaires aux éléments naturels : Catherine étant constituée d'air, Heathcliff quant à lui se rapportant à la terre. Dans cette analyse, le thème central du roman, l'unité recherchée par les deux personnages, correspond à une union entre air et terre.⁵³

Ainsi, Catherine déclare : « [i]f I were in heaven, Nelly, I should be extremely miserable » ; malgré son statut de créature aérienne, elle ne peut y être épanouie, et lorsque les anges la précipitent sur terre, sur la lande et au sommet des Hauts de Hurlevent, elle éprouve soulagement et joie. C'est là qu'elle s'unit à celui qui incarne au mieux la terre, et dont le nom est dérivé de la lande : Heath-cliff. Maryse Condé, consciente de l'importance du lien entre ce personnage et la nature, a recours à un terme désignant un type d'arbuste dans la culture créole : Heathcliff devenant Razyé. De ce fait, l'unité que désirent Cathy et Heathcliff tient d'une transformation alchimique : une créature de la terre et une créature de l'air cherchant à se transformer, afin de s'unir pour former une substance intermédiaire, non seulement dans un au-delà vague, mais dans leur existence physique et spirituelle.⁵⁴ Le souhait de Cathy pourrait être interprété comme une référence à cette substance intermédiaire :

« The thing that irks me most is this shattered prison, after all. I'm tired, tired of being enclosed here. I'm wearying to escape into that glorious world, and to be always there; not seeing it dimly through tears, and yearning for it through the walls of an aching heart; but really with it, and in it. »

L'élément auquel elle fait allusion, «it », pourrait représenter le composé terre/air.

52 Jihad Bahsoun. Op. Cit.

53 «The primary assumption of this proposition is that souls are made of substances akin to material elements. »

Avrom Fleishmann. « Wuthering Heights: The Love of a Sylph and a Gnome ». *Fiction and the Ways of Knowing: Essays on British Novels*. Austin: University of Texas Press, 1978. Pp. 44-48.

54 «[A]n alchemical transformation of the elements, a creature of earth and one of air transforming themselves so as to realize their union in a substantial medium—not simply by way of death or in some vague beyond-the-grave but in their physical/spiritual existence.»

Ibid.

I.3.2. Une identification destructrice

Heathcliff perçoit la présence de Cathy dans tout élément naturel qui l'entoure; dans sa déclaration finale, il propose une vision symbolique du monde, celui-ci étant constitué d'un ensemble d'éléments véhiculant l'essence de Catherine :

« What is not connected with her to me? and what does not recall her? I cannot look down to this floor, but her features are shaped on the flags! In every cloud, in every tree—filling the air at night, and caught by glimpses in every object by day, I am surrounded with her image!... The entire world is a dreadful collection of memoranda that she did exist, and that I have lost her! »

Il la voit dans chaque nuage, dans chaque arbre, et puisqu'elle emplit et habite l'air aussi bien que chaque objet présent, il faudra que lui-même se transforme pour qu'il puisse y avoir fusion entre ces deux éléments. Que cette substance les unissant tous deux ait pu se créer est suggérée par l'affirmation du petit garçon qui, à la fin du roman, explique : « [t]hey's Heathcliff and a woman, yonder, under t' Nab », ce que Fleishmann interprète comme : « below the crest of the hill/within it ». ⁵⁵

Le lien que Heathcliff entretient avec tout ce qui l'entoure témoigne, selon Hillis Miller, de sa conscience aiguë non pas de la présence, mais de l'absence de Catherine. Ainsi, si Heathcliff ne désire plus détruire les Hauts et la Grange, c'est parce qu'il réalise qu'au terme de la vengeance qu'il avait entreprise, la destruction de ces éléments ne fait qu'accroître l'absence de Cathy : par conséquent, posséder les deux demeures au travers d'une appropriation destructrice ne le rapprochera pas de Cathy; au contraire, cela revient à le confronter davantage au vide de l'espace qu'elle occupait autrefois. ⁵⁶ Cet état des choses correspond à la représentation qu'il se fait de l'enfer lorsqu'il déclare : « existence, after losing her, would be hell. » Cette incapacité à s'unir à elle est explicitée à la fin des deux romans, aussi bien par Heathcliff que par Razyé :

« I could almost see her, and yet I could not! I ought to have sweat blood then, from the anguish of my yearning, from the fervour of my supplications to have but one glimpse! I had not one. She showed herself, as she often was in life, a devil to me! And, since then, sometimes more, and sometimes less, I've been the sport of that intolerable torture! »

À ceci, Razyé répond :

« Je suis fatigué de traîner mon corps partout où je vais. Je ne veux plus que me coucher pour mourir et, enfin, la retrouver. Remarque, de cela, je ne suis même pas certain. Tous les kimbwazè et les gadèdzafè d'ici et d'ailleurs ont empoché mon argent avec des tas de promesses qui ne m'ont rien rapporté. Je ne l'ai vue qu'une seule fois, peu de temps après sa mort. Et peut-être ce n'était qu'une fantaisie de mon imagination. Un après-midi, sans la force de vivre, j'étais couché à plat dos dans un champ, le soleil dans les yeux. Une arabesque s'est dessinée à quelques mètres de moi et elle en est sortie, décidée, autoritaire, comme elle l'avait toujours

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Joseph Hillis Miller. « Emily Bronte. » *The Disappearance of God: Five Nineteenth-Century Writers*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1963. Pp. 194-97.

été, sa natte noire tressautant derrière son dos. Elle m'a crié : « Zouelle ! Attrape-moi, si tu peux. » Et je me suis mis à courir ventre à terre derrière elle, sans jamais la rattraper, bien sûr. Depuis ce jour-là, j'ai eu beau pleurer, prier, même, elle n'est plus revenue. Des fois, je reste toute la nuit devant ma fenêtre ouverte à deux battants pour la guetter. Je respire le vent et le sel de la Darse. Mon œil s'épuise, je ne vois rien. Que les chauves-souris qui volent de sablier en sablier. »

L'incapacité à la voir, malgré sa volonté et les efforts qu'il entreprend, intensifie l'absence et l'enfer qu'elle représente. Ces deux analyses, celle de Fleishmann et celle de Hillis Miller, ont des conclusions qui diffèrent l'une de l'autre : pour Fleishmann, il y a eu fusion et union des deux éléments naturels, quant à Hillis Miller, cette quête résulte dans une absence signifiant que l'unité ne peut avoir lieu. Toutefois, le point commun entre ces deux interprétations réside dans le fait que, si l'issue est différente, le point de départ est similaire : le postulat selon lequel il y a eu un état d'unité originelle qui a été perdue, fragmentée, ainsi que le suggère la théorie de l'androgynie.

Hillis Miller explique la chose suivante :

« Each emblematic passage in the novel is both a seeming avenue to the desired unity and also a barrier forbidding access to it. [...] [I]n its intrinsic tendency to repeat itself, each emblematic passage holds off that death. [...] This « death » maybe called an « it » in order not to prejudge the question of whether it is a thing, a place, a person, a state, a relationship, or a supernatural being. The various narrations and emblematic schemas of the novel presuppose an original state of unity. This ghostly glimpse is a projection outward of a oneness from a state of twoness within. This duality is within the self, within the relation of the self to another, within nature, within society, and within language. This insight can never be adequately expressed in language or in other signs, nor can it be « experienced directly, » since experience, language, and signs exist only in one thing set against another, one thing divided from another. »⁵⁷

Ce dualisme, entre éléments et personnages, représente autant un moyen d'accéder à une forme d'unité que l'impossibilité d'y parvenir. L'identification que souhaite Catherine en déclarant : « I am Heathcliff » en devient plus significative; il s'agit ici de l'abolition des frontières qui séparent deux individus, deux éléments, jusqu'à ce qu'il y ait fusion. L'identité individuelle en vient à être détruite, puisque le processus d'absorption est radical.⁵⁸ La conséquence de ce phénomène est néfaste pour tous deux, car la destruction en est renforcée : « I have not broken your heart—you have broken it—and in breaking it, you have broken mine. » L'identification se reflète donc sur une double échelle: en premier lieu, Heathcliff assimile l'univers qui l'entoure à la présence, ou à l'absence, de Catherine ; puis, c'est le lien entre Heathcliff et Catherine qui se traduit par un processus d'identification qui menace de les détruire, puisqu'ils perdent leur identité individuelle.

Pour décrire l'issue de cette fragmentation, van Ghent adopte un point de vue similaire à ce que décrit Fleishmann dans son analyse : c'est dans une forme d'énergie naturelle que Catherine et Heathcliff pourront se dissoudre et s'unir, car il leur faut retrouver un cadre dépourvu des

57 Ibid.

58 Elizabeth R. Napier. « The Problem of Boundaries in Wuthering Heights ». *Philological Quarterly* 63, No. 1 (Winter 1984): 101-3.

artifices d'une société moderne, patriarcale et morale.⁵⁹ Que ce soit dans les landes du Yorkshire ou les plaines des Caraïbes, la nature semble être un lieu et un élément propice à ce phénomène. Cependant, ils devront affronter une autre forme de liminalité, entre le monde « sophistiqué » de la société et le monde primitif de la nature ; cette liminalité est représentée par l'image de la fenêtre, qui sépare l'intérieur de l'extérieur, l'humain du terrifiant : « [t]he windowpane is the medium, treacherously transparent, separating the « inside » from the « outside, » the « human » from the alien and terrible other. »⁶⁰ Cela fait de la nature et du paysage un portail vers l'autre monde: cet univers défiant les lois du possible, du rationnel et du matériel, car peuplé de revenants et d'esprits qui sont tout autant d'incarnations que de réincarnations.

59 « This regressive passion is seen in uncompromised purity in Catherine and Heathcliff, and it opens the prospect of disintegration~disintegration into the unconsciousness of childhood and the molecular fluidity of death--in a word, into anonymous natural energy »

Dorothy van Ghent. Op. Cit.

60 Carolyn Heilbrun. Op. Cit.

Partie II : Surnaturel et (ré)incarnation: le paysage, un portail vers l'autre monde

II.1. Un paysage agité et sensoriel

Wuthering Heights fait partie des romans dans lesquels le paysage et la nature, tiennent une place prépondérante. En effet, de nombreux critiques et lecteur associent à ce roman l'atmosphère créée par le Yorkshire. Cette région de l'Angleterre a fortement influencé les écrits des trois sœurs Brontë, et surtout les poèmes d'Emily qui en fait un élément récurrent. Plus qu'un cadre, le paysage dans *Wuthering Heights* reflète le ressenti des personnages, tout en offrant, par sa spécificité, un moyen d'accès à un monde fantastique hanté par les esprits et les revenants. Tantôt apaisante, tantôt destructrice, la force de la nature agit sur ceux qui l'habitent, aussi bien dans le roman d'Emily Brontë que dans la transposition de Maryse Condé. Car si cette dernière substitue à la lande du Yorkshire le sol de la Guadeloupe, l'importance du paysage et des éléments ne s'en trouve pas amoindrie: la personnification s'en trouve renforcée, et le lien entre cette région et les Invisibles est rendu plus explicite encore.

II.1.1. L'influence du Romantisme : une nature « destructrice et apaisante »

Dans les deux romans, c'est un lien profond qui unit les personnages aux paysages. Toutefois, pour Maryse Condé, la nature est personnifiée, comparée à une femme dont les humeurs se calment et se déchaînent, mais elle reflète également la rudesse et la violence des passions. Quant à *Wuthering Heights*, selon Hillis Miller, c'est moins Emily Brontë que la nature elle-même qui s'exprime au fil du texte.⁶¹ Dans la préface écrite par Charlotte Brontë, cette dernière expose ce qui lui semble constituer une évidence : Emily n'aurait pas pu écrire un roman dépourvu de l'atmosphère qui émane du paysage, car le lien qu'elle entretient avec ce qui l'entoure est intense : « [the novel] is rustic allthrough. It is moorish, and wild, and knotty as a root of health. Nor was it natural that it should be otherwise; the author being herself a native and nursling of the moors. »⁶² Cette affinité s'exprime au travers des personnages qui ressemblent aux arbres qu'un climat peu clément aurait déformés, les rendant noueux.⁶³

II.1.1.1. Un climat imprévisible

Il convient, en premier lieu, de décrire ces paysages qui sont similaires à bien des égards, malgré les différences géographiques et climatiques apparentes. Deux éléments retiendront notre attention ici, car ils constituent des points communs d'une importance notable : la désolation des lieux et la force des éléments naturels. En effet, cette désolation est décrite dès la première page de *Wuthering Heights*, lorsque Lockwood commence ce qui sera son journal intime, peu après sa

61 « The novel is not Emily speaking, but nature speaking through her. »
Hillis Miller. Op. cit.

62 Charlotte Brontë's Editorial Preface. *Wuthering Heights*. New York: Norton Critical Edition, 2002.

63 Ibid.

première rencontre avec Heathcliff :

« I have just returned from a visit to my landlord--the solitary neighbour that I shall be troubled with. This is certainly a beautiful country! In all England, I do not believe that I could have fixed on a situation so completely removed from the stir of society. A perfect misanthropist's heaven: and Mr. Heathcliff and I are such a suitable pair to divide the desolation between us. »⁶⁴

Ces premières lignes sont imprégnées d'une impression de réclusion : un voisinage solitaire, un lieu à l'écart de la société et, enfin, une désolation qui surprend Lockwood. Dès lors, le cadre est posé et la description des premières impressions de Lockwood, notamment en ce qui concerne les habitants des Hauts, fera écho à cette désolation apparente. Maryse Condé décrit une situation similaire dans la présentation de l'Engoulvent : « L'Engoulvent, une maison de gèreur à moitié en ruine qui s'élevait à Grands-Fonds-les-Mangles sur un plateau calcaire, la « savane désolée ». [...] À part le facteur, qui, en bougonnant, était bien obligé de diriger son cheval de ce côté-là, L'Engoulvent ne recevait jamais de visiteurs. »⁶⁵ Mais c'est au retour de Razyé que cette description est amplifiée, lorsque celui-ci vient retrouver Catherine après une absence de trois :

« Razyé arrêta son cheval aux trois chemins et considéra le décor de son enfance et de son adolescence. Rien n'avait changé depuis trois ans qu'il était parti, et l'on avait le sentiment que, dans vingt ans, tout serait encore pareil. Toujours le même soleil sans compassion. Les mêmes suretiers, les mêmes goyaviers, les mêmes têt à nèg, les mêmes razyés poussant, bancals, dans la terre ingrate. Les mêmes cases honteuses d'être tellement laides. Avec leurs bœufs et leurs cabrits étiques. Depuis qu'on avait laissé la canne pour les cultures vivrières, le moulin était à l'abandon. Des plaques verdâtres maculaient ses pierres et un bouquet d'acacias le coiffait d'une couronne rêche. La mer cernait toute cette désolation d'un trait gros bleu. C'est là qu'il avait souffert le martyre, sans jamais une bonne parole, sans jamais une caresse pour adoucir son cœur. »⁶⁶

Tout semble statique, immobile, imperméable au temps; rien ne peut affecter ce paysage qui reste le même, malgré les années qui se sont écoulées, mais aussi en prévision de celles qui sont à venir. En outre, le paysage traduit les blessures de l'âme de Razyé. Seule la mer cerne une désolation qui rend la terre « ingrate » et les cases « honteuses », un contexte qui reflète la solitude qu'a ressentie Razyé tout au long de sa vie. Le lien entre personnages et paysage est tel que celui-ci est personnifié, tout en constituant un reflet de leurs émotions. Dans l'un de ses poèmes, Léopold Sédar Senghor décrit la désolation des baobabs dans une solitude africaine, désolation qui évoque celle de l'espace entourant l'Engoulvent, et par conséquent celle de *Wuthering Heights* :

« Bois, ne me regardez pas d'un œil noir
Arbres fantomatiques qui, d'un air si dolent
Secouez la tête dans le ciel sans espoir
Ne me raillez pas si amèrement ».⁶⁷

64 Emily Brontë. Op. Cit.

65 Maryse Condé. Op. Cit.

66 Ibid.

67 Léopold Sédar Senghor. *Oeuvre poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 2006. p. 223.

De cette désolation naîtra la violence qui caractérise ces paysages, puisque la force des éléments n'aura de cesse de se faire ressentir, celle du vent en particulier qui déformera les arbres et engendrera des cyclones. Ainsi, dès le début de *Wuthering Heights*, le lecteur apprend l'impact du vent :

« *Wuthering Heights* is the name of Mr. Heathcliff's dwelling. 'Wuthering' being a significant provincial adjective, descriptive of the atmospheric tumult to which its station is exposed in stormy weather. Pure, bracing ventilation they must have up there at all times, indeed: one may guess the power of the north wind blowing over the edge, by the excessive slant of a few stunted firs at the end of the house; and by a range of gaunt thorns all stretching their limbs one way, as if craving alms of the sun. »⁶⁸

Une description similaire se trouve au début du roman de Maryse Condé, lorsque celle-ci explique le nom de cette demeure :

« L'Engoulvent, on l'avait baptisée comme cela, parce que les vents venus du fin fond de l'horizon semblaient s'y engouffrer après avoir tournoyé parmi les calcaires, les cactus cierges et les razyés. On mesurait leur force à l'inclinaison des rares arbres qui poussaient, rabougris, racornis et tordus comme des vieux corps. Quand il y avait cyclone ou tout bonnement tempête ou onde tropicale, c'est comme si des centaines de chevaux étaient lâchés, piaffaient et rugissaient. La mer sortait depuis La Désirade, se gonflait et inondait tout le plateau. »⁶⁹

Ces deux extraits annoncent la tonalité des romans, puisque les émotions seront tout aussi intenses que les éléments. La force de la nature apparaît surtout dans la description des tempêtes et cyclones qui ravagent aussi bien le Yorkshire que les Caraïbes. Ces phénomènes semblent se produire peu avant ou après un événement significatif, comme pour en accentuer l'importance : c'est le cas de la tempête qui suit le décès de Catherine dans *Wuthering Heights* :

« That Friday made the last of our fine days for a month. In the evening the weather broke: the wind shifted from south to north-east, and brought rain first, and then sleet and snow. On the morrow one could hardly imagine that there had been three weeks of summer: the primroses and crocuses were hidden under wintry drifts; the larks were silent, the young leaves of the early trees smitten and blackened. And dreary, and chill, and dismal, that morrow did creep over! »⁷⁰

Ceci peut être rapproché du cyclone qui précède l'arrivée de Razyé chez Hubert Gagneur, alors que Justin et Cathy ne sont encore que des enfants :

« Hubert Gagneur ne devait pas être encore arrivé à Petit-Canal que le cyclone se leva. De toute la semaine, rien ne l'avait annoncé qu'un calme peu ordinaire sur la mer et l'impudique floraison des cactus cierges, boursoufflés de lèvres sanguinolentes. Peu avant minuit, on aurait dit que la maison se couchait pour mourir tandis que des plaintes s'échappaient de tous ses interstices. Le vent débandait les portes que nous avions fixées tant bien que mal avec des clous. La pluie fouaillait les planchers et coulait en rigoles tout partout. [...] Le cyclone a ragé toute la nuit. Au matin, les vents sont tombés d'un seul coup et ce fut le silence du beau temps retrouvé. Partout du bleu. Le ciel avait remis sa défroque métallique. Même pas un nuage moutonnant au-dessus de la mer. Il ne restait pour nous rappeler ce qui venait de se passer que de la boue, des monceaux de feuilles et de branches cassées charroyées sur le glacis de la cour par on ne sait

68 Emily Brontë. Op. cit.

69 Maryse Condé. Op. cit.

70 Emily Brontë. Op. cit.

quelle force. »⁷¹

Outre l'aspect prophétique de ces phénomènes naturels, et la force des éléments, vent et eau, un troisième aspect est notable, à savoir l'imprévisibilité du climat. Les changements sont tout aussi abrupts que violents, car au calme succède rapidement le chaos d'une nature déchaînée : Nelly explique qu'au terme de la tempête évoquée ci-dessus, il était impossible d'imaginer que celle-ci ait été précédée de trois semaines d'été, comme le suggèrent les fleurs enterrées sous la neige et le silence des oiseaux. De même, concernant le cyclone avant l'arrivée de Razyé, « rien ne l'avait annoncé qu'un calme peu ordinaire sur la mer et l'impudique floraison des cactus cierge » ; le lendemain, il ne restait plus aucun signe de son passage, hormis « de la boue, des monceaux de feuilles et de branches cassées charroyées sur le glaciais de la cour par on ne sait quelle force ».

Par ailleurs, ces paysages semblent représenter le sublime, rattache ces deux romans aux univers gothique et fantastique, bien que Maryse Condé l'exploite différemment.⁷² Ainsi, un article de journal paru peu après la publication de *Wuthering Heights*, décrit la rudesse du paysage :

« There are scenes of savage wildness in nature which, though they inspire no pleasurable sensation, we are yet well satisfied to have seen. In the rugged rock, the gnarled roots which cling to it, the dark screen of overhanging vegetation, the dank, moist ground and tangled network of weeds and bushes,—even in the harsh cry of solitary birds, the cries of wild animals, and the startling motion of the snake as it springs away scared by the intruder's foot,—there is an image of primeval rudeness which has much to fascinate, though nothing to charm, the mind. The elements of beauty are round us in the midst of gloom and danger, and some forms are the more picturesque from their distorted growth amid so many obstacles. A tree clinging to the side of a precipice may more attract the eye than the pride of a plantation. »⁷³

Mais cette nature violente n'est pas le seul aspect qui caractérise les deux paysages décrits, car ils peuvent aussi représenter des refuges à certaines occasions.

II.1.1.2. Le refuge de la lande et de la montagne

Évoluant dans un contexte marqué par la force des éléments, à laquelle il faut ajouter la tyrannie de leur entourage, Catherine et Heathcliff ont besoin d'un refuge qui leur permette de vivre leur unité, mais aussi leur liberté en tant qu'individus. Dans *Wuthering Heights*, il s'agit de la lande, que Brontë présente comme un lieu empli de mystère que seul Catherine et Heathcliff semblent apprécier. Ce paysage occupe donc une place essentielle durant leur enfance, autrement dit, cette phase d'unité prélapsaire. Après le mariage de Cathy et la chute qui s'en suit,

71 Ibid.

72 "Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime."

Edmund Burke. A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful. [pdf] [en ligne] Project Gutenberg. Disponible sur: <http://central.gutenberg.org/articles/a_philosophical_enquiry_into_the_origin_of_our_ideas_of_the_sublime_and_beautiful> (Consulté le: 25 mars 2017)

73 'Wuthering Heights, A Review.' *Britannia*, January 1848. *Wuthering Heights*. New York: Norton Critical Edition.

la lande conservera son attrait, surtout pour Catherine, peu avant sa mort : « 'Oh, if I were but in my own bed in the old house!' she went on bitterly, wringing her hands. 'And that wind sounding in the firs by the lattice. Do let me feel it--it comes straight down the moor--do let me have one breath!' »⁷⁴ Alors qu'elle est sur le point de suffoquer, emprisonnée dans une société dont elle ressent le poids, elle désire retrouver un paysage qui lui apportait la liberté dont elle a besoin; elle souhaite alors substituer son existence d'épouse, et les convenances qui l'accompagnent, à un air qui lui permet d'être tout aussi sauvage que sereine.

« [Il s'agit] d'un paysage tourmenté et tourmenteur, lié au caractère austère des Hauts, mais en même temps, la lande offre une liberté que la sombre demeure ne permet pas. Elle est le lieu d'évasion d'Heathcliff et Catherine enfants, le lieu de leur bonheur donc, mais aussi celui du danger, des marais qui engloutissent et des mauvaises rencontres. Elle possède également un aspect divin, paradisiaque, qui enchante la seconde Catherine et qui est digne des jardins du Cantique des Cantiques de la Bible ».⁷⁵

Dans *Jane Eyre*, l'héroïne se perd dans la lande à un certain moment du récit; elle la décrit alors comme un Eden terrestre tout en craignant l'apparition d'un danger :

« I left him there, and proceeded down the valley alone. The grey church looked greyer, and the lonely churchyard lonelier. I distinguished a moor-sheep cropping the short turf on the graves. It was sweet, warm weather--too warm for travelling; but the heat did not hinder me from enjoying the delightful scenery above and below: had I seen it nearer August, I'm sure it would have tempted me to waste a month among its solitudes. In winter nothing more dreary, in summer nothing more divine, than those glens shut in by hills, and those bluff, bold swells of heath. »⁷⁶

La solitude et la désolation de la lande hivernale, paysage d'errance et de mort, peuvent ainsi se muer à certains moments de l'année en baume de paix, en nid de soleil et de parfums.

Dans *La Migration des Cœurs*, c'est Papaye qui tiendra ce rôle de refuge, un lieu favorable au répit. Lorsque Justin-Marie tombe malade, les médecins conseillent à son oncle Aymeric de l'amener vivre dans un climat plus sain. Il s'avérera que ce paysage se distingue de la Guadeloupe car la violence du climat et la force des éléments y sont moins apparents. Sanjita, une domestique, en offre une description :

« Quand Madame Marguerite nous a proposé de garder sa propriété pour elle, j'ai senti que, là, j'allais connaître mon paradis sur la terre. Un chemin pavé de deux ou trois kilomètres bordé de palmiers et de fougères géantes conduisait à la maison, elle-même assez rustique. À gauche s'étendait la grande terrasse carrelée qui servait dans le temps au séchage du café. Une clôture de roses blanches séparait le jardin des boucans où s'empilaient autrefois les sacs de café et des plantations étagées en quatre plans successifs qui épousaient les contours de la montagne. À notre arrivée à Papaye, les caféiers, alignés en rangs serrés, étaient couverts d'une nappe de fleurs pareilles à des étoiles et leur parfum se mêlait à celui des roses de la clôture. Aux alentours, le parc contenait les plus beaux arbres que j'ai jamais vus, non pas des pieds-bois ordinaires de chez nous, gommiers, mapous ou génipas, mais des arbres de Métropole, des pins, des thuyas, des chênes et surtout un pêcher qu'il avait plu à Alphonse de Linsseuil, défunt mari de Madame Marguerite, de planter. Il aimait à répéter : « C'est

74 Emily Brontë. Op. cit.

75 Catherine Lanone. *Emily Brontë: un vent de sorcière*. Paris: Ellipses, 1999.

76 Charlotte Brontë. *Jane Eyre*, [en ligne]. Goodreads. Disponible sur : <https://www.goodreads.com/ebooks/download/10210.Jane_Eyre> (consulté le 20 septembre 2015)



mon verger, mon petit coin de France », et, quand il est mort, c'est là qu'on l'a enterré.. [...] À Papaye, la terre est une bénédiction. Elle donne en pagaille tout ce que l'homme peut désirer pour les besoins de son ventre. »⁷⁷

Ce qu'elle décrit ici correspond à une vision du « paradis sur terre », car le paysage n'a plus rien du chaos de la Guadeloupe; une impression d'ordre se dégage du « chemin bordé de palmiers et de fougères », de la « clôture de roses blanches », et des « caféiers alignés ». À cela s'ajoute l'appel aux sens, autant à la vue, grâce « aux plus beaux arbres » que Sanjita ait jamais vus, qu'à l'odorat, par le parfums des fleurs et des roses qui emplissent l'air. Enfin, la Terre produit fruits et légumes en abondance pour les besoins de l'Homme. Cette description est complétée par Aymeric :

« La campagne aux alentours de Papaye est sonore comme une guitare. Les creux ouverts dans la terre, les ravines, les grands bois prolongent les échos qui fusent dans l'air comme une musique. Le pépiement des oiseaux carouges se mêle au bruissement des feuilles des bananiers que le vent chatouille et au braiment sec des ânes accrochés par leurs quatre sabots aux pentes de la montagne. Dans le lointain, la mer ne cligne jamais de l'œil. Les paupières grandes ouvertes, elle foudroie le volcan du regard. Parfois, un nuage crève en eau et détrempe l'amoncellement de verdure, mais ce n'est jamais pour longtemps. Un soleil brûlant malgré les brumes qui l'enveloppent réapparaît en vitesse pour tout sécher. »⁷⁸

L'aspect sensoriel est développé par la référence à l'ouïe, la musique qui émane du paysage et des oiseaux. De plus, « la mer ne cligne jamais de l'œil » : si elle « foudroie le volcan », « ce n'est jamais pour longtemps », et le calme revient en peu de temps. Ainsi, Papaye représente un paradis fait d'abondance, d'harmonie et d'absence de menace.

Ces deux aspects de la nature reflètent l'ambivalence des personnages, mais aussi le lien qui l'unit à eux: le paysage étant une forme de personnage à part entière, qui tantôt influence les autres, tantôt traduit ce qu'ils n'osent ou ne peuvent exprimer.

II.1.2. Un corps-paysage

La nature et les personnages ont un lien qui opère dans les deux sens : si celle-ci s'apparente parfois à un personnage à part entière, les personnages des deux romans sont quant à eux associés à l'incarnation de certains phénomènes naturels. Ainsi, dans *Wuthering Heights*, les changements d'humeur et d'attitude de Catherine sont comparés aux changements de saisons :

« Catherine had seasons of gloom and silence now and then: they were respected with sympathising silence by her husband, who ascribed them to an alteration in her constitution, produced by her perilous illness; as she was never subject to depression of spirits before. The return of sunshine was welcomed by answering sunshine from him. »⁷⁹

Un phénomène similaire apparaît dans *La Migration des Cœurs*, lorsque Razyé est comparé à un cyclone et un tremblement de terre : « [q]uand j'étais au faîte de ma renommée,

77 Maryse Condé. Op. cit.

78 Ibid.

79 Emily Brontë. Op. cit.

Razyé est venu me trouver. Comme tout le monde en Guadeloupe, j'avais entendu parler de lui ainsi que d'un cyclone et d'un tremblement de terre réunis, plus mauvais que tous les deux à la fois. »⁸⁰ De plus, lorsqu'il rencontre la fille de Catherine, celle-ci affirme qu'il a été « vomé par la fureur de la tempête ». Par conséquent, l'énergie qui émane de la nature trouve un écho dans les émotions des personnages, qu'ils s'agissent de sentiments positifs ou négatifs.

Le second lien qui unit la nature et les personnages correspond à la personnification de celle-ci, un élément qui apparaît surtout dans *La Migration des Cœurs*. Tout au long du roman, le paysage est doté d'attributs humains, et la nature comparée à une femme par les différents personnages. Ainsi, peu avant le mariage de Catherine et d'Aymeric, commence une saison de pluie :

« Les deux semaines qui ont précédé le mariage, il a plu à verse, comme jamais dans notre région sèche, surtout pendant le mois de juillet où tout est prêt à flamber comme un morceau de bois-gomme. Le ciel était pareil à un soûlard qui pissait, pissait sans jamais se vider entièrement. Pour la première fois depuis longtemps, la savane désolée se couvrait d'une fine pelure verte et des corolles mauves du manjé lapen. Les jarres et les fûts au flanc des cases débordaient. Devant cette étrangeté, les gens commençaient à colporter leurs médisances. Ils disaient que s'il pleuvait pareillement, c'est que l'eau des pleurs serait au rendez-vous de cette noce qui se célébrait dans la soie et l'or. Elle la noierait dans le chagrin dès les premières semaines. »⁸¹

Cette pluie est associée tantôt à un « soûlard qui pissait », tantôt aux pleurs versés par les habitants de l'île. Cela peut s'expliquer, en partie, par la force des superstitions qui caractérise cette population qui à voit dans cette eau un signe annonciateur de ce qu'ils espèrent et redoutent à la fois : le mariage de Cathy et d'Aymeric est vu comme un malheur qui adviendra en peu de temps, puisqu'il unit deux individus aux origines opposées. Cette personnification est amplifiée lorsque le paysage est associé à une femme, comme c'est le cas au moment où Aymeric part à la rencontre de son neveu :

« Aymeric fit un crochet par Basse-Terre pour faire vérifier l'essieu d'une de ses roues. La capitale était bien différente de La Pointe. Aussi différente d'elle qu'une nonchalante femme de planteur l'est d'une vaillante travailleuse de la canne. Elle était étalée au fond de sa baie, le dos au volcan, fixant la mer à travers les lames de ses persiennes comme une coquette qui s'abrite derrière son éventail. »⁸²

La capitale, une « nonchalante femme de planteur », se contente de fixer la mer tout en s'abritant telle une coquette ; en cela, elle se distingue de La Pointe, une vaillante travailleuse de la canne qui ne connaît ni artifices, ni paresse. Le narrateur dépeint ici la différence de mode de vie qui existait entre les régions de la Guadeloupe, car après l'abolition de l'esclavage, certaines villes cherchèrent un nouveau mode de fonctionnement, optant pour une forme de modernisation dans la production des biens, tandis que d'autres, plus archaïques, peinèrent à se détacher de la production de canne et de café.

80 Maryse Condé. Op. cit.

81 Ibid.

82 Ibid.

Madhi, que Razyé consulte pour établir le contact avec Catherine, a lui aussi recours à une personnification lorsqu'il évoque l'ensemble des Caraïbes : « J'ai laissé la cordillère des Andes et ses flancs d'acier. Poussé par les vents, je cavalcadai sur la crête des nuages et je voyais, île après île, la Caraïbe couchée sous moi comme une femelle soumise avec ses mornes et ses vallées feuillues, vertes de canne à sucre. »⁸³

Le troisième lien entre nature et personnages est plus complexe, en ce qu'il s'apparente à une fusion des deux éléments. Les deux romans explorent cette thématique. Dans celui de Maryse Condé, c'est Razyé qui désire, à plusieurs reprises, se fondre dans la nature, peu après la mort de Catherine : « [i]l ferait mieux, d'une brasse tranquille, de gagner les creux du large et, arrivé là, yeux fermés, poings fermés, roulé en boule comme un fœtus dans son élément naturel, de se laisser descendre, descendre au fond, toujours plus au fond du corps de la mer. »⁸⁴ Tel un fœtus, Razyé souhaite se loger dans le corps de la mer, une métaphore de son manque de lien maternel qu'il exprime plus tôt: la paronomase entre les termes mer et mère peut être mise en rapport avec l'une des idées de Sándor Ferenczi ; celui-ci, en décrivant ce qu'il nomme le sentiment thalassique, expose la théorie selon laquelle l'Homme aspirerait à un retour à la vie intra-utérine. Puisque l'origine de toute vie est la mer, ce principe de *regressus ad uterum* reviendrait à un lien fusionnel avec cet élément.⁸⁵

Catherine, quant à elle, entretient un lien avec la nature qui transcendera sa mort :

« The place of Catherine's interment, to the surprise of the villagers, was neither in the chapel under the carved monument of the Lintons, nor yet by the tombs of her own relations, outside. It was dug on a green slope in a corner of the kirk-yard, where the wall is so low that heath and bilberry-plants have climbed over it from the moor; and peat-mould almost buries it. »⁸⁶

L'endroit où son tombeau a été creusé semble enfoui sous la bruyère qui envahit la lande. Après sa mort, il apparaît que la lande tente d'atteindre Catherine, afin de préserver la symbiose qui existait lorsqu'elle était en vie ; c'est ce que représente la personnification de cette nature qui, tel un être de chair et de sang, essaye d'escalader le mur pour toucher ce qui se trouve de l'autre côté.

Ce rapport fusionnel, à la lande ou à la mer, permet d'expliquer la tonalité si particulière de ces deux romans, puisqu'il transforme les paysages en « carte vibratile » : un concentré d'énergie, d'émotions et de tensions qui cartographient la nature mais aussi ceux qui l'habitent.⁸⁷

II.1.3. Une carte vibratile

L'aspect imprévisible et changeant du paysage, passant de la mesure à l'excès, du beau au sublime, du calme au chaos, ainsi que le lien intime qui se noue entre la nature et les

83 Ibid.

84 Ibid.

85 Sandor Ferenczi. *Thalassa: psychanalyse des origines de la vie sexuelle*. Payot: 2002.

86 Emily Brontë. Op. cit.

87 Catherine Lanone. Op. cit.

personnages, participent de cette atmosphère unique à *Wuthering Heights*. En outre, le recours aux sens, à l'ouïe par la force du vent, mais aussi au goût et au toucher dans les descriptions de Maryse Condé, constituent un apport essentiel à cette tonalité. Ce sont ces éléments sensoriels et leurs effets que Catherine Lanone définit comme « une carte vibratile ».

Les émotions des personnages fonctionnent comme la première de ces vibrations; celles-ci les entourant tels des nuages orageux :

« [T]he emotions of Heathcliffe and Catherine Earnshaw function differently to other emotions in fiction. Instead of inhabiting the characters, they surround them like thunder clouds [...] *Wuthering Heights* is filled with sound—storm and rushing wind—a sound more important than words and thoughts. »⁸⁸

Le bruit du vent est prédominant, il traverse le roman du début à la fin, contribuant à aiguïser les sens du lecteur. Cet appel à l'ouïe est renforcé et complexifié par l'association à la vue, mais aussi à des sensations plus diffuses, telles que la hauteur :

« « *Wuthering Heights* », les Hauts de Hurlevent, c'est Heathcliff, comme l'onomastique et la toponymie semblent l'indiquer, puisque la paronomase heights/heath s'articule sur un double parallèle sémantique: à heights (les hauteurs) répond cliff (la falaise), à *Wuthering* (le rugissement du vent sur la lande) correspond heath (la lande et la bruyère, heather, qui y pousse). La magie de Brontë ici, c'est de faire vibrer le parallèle en le tirant vers la synesthésie son/vue, puisque le paradigme de la hauteur est articulé la première fois sur une indication de son (le rugissement du vent) et la seconde sur un indice coloré (le mauve de la bruyère). La hauteur de la lande, le bruit du vent et la couleur se nouent en une expérience synesthésique ». ⁸⁹

Pourtant, Catherine Lanone souligne le fait que, comparé à *Jane Eyre*, *Wuthering Heights* comporte peu de descriptions détaillées du paysage et de la nature, Emily Brontë « préférant laisser sur les lèvres du lecteur le goût de la neige ou de la pluie. Ou plutôt, elle préfère le propulser dans une carte de vibrations, une partition sonore, pour suggérer ce goût, créer abstraitement des émotions tactiles. Le roman s'anime au gré du craquement du sol glacé par le givre, il est habité par le souffle du vent. »⁹⁰ Par conséquent, la végétation, des les premières pages, s'écrit en termes de vent, celui-ci mutilant les arbres pour les modeler comme une cire à l'empreinte du souffle. Les arbustes tordus quémandant l'aumône du soleil, ou les pommiers nains en fleurs de l'épilogue, ne sont pas à lire comme de simples métaphores de la rudesse des habitants, ils disent avant tout le vent, ils le donnent à voir, ils en font sentir la puissance.⁹¹

Maryse Condé a également recours au sensoriel : si Brontë développe surtout l'ouïe, Condé inclut les autres sens, le goût et le toucher en particulier. La majorité des expériences que traversent ses personnages est décrite par le prisme d'un ou de plusieurs sens : la dégustation de vin et de nourriture, la sensation de chaleur, le toucher d'une peau, la musique d'un paysage. Tous ces éléments s'associent, amplifiant ainsi l'expérience synesthésique et la carte vibratile de Hurlevent, en la transposant dans un contexte géographique et culturel différent, mais tout aussi

88 E. M. Forster. "Prophecy, Aspects of the Novel. New York: Harcourt, Brace & World), 1927. Pp. 209-211.

89 Liliane Louvel. "En passer par la façade : Les Hauts de Hurlevent". *Poétique* 2004/3 (n° 139). P. 325-339.

90 Catherine Lanone. Op. cit.

91 Ibid.

riche.

Un autre élément constitutif de cette carte vibratile tient au rapport à l'espace tel qu'il est décrit dans les deux romans, puisque les deux auteures dépeignent un espace marqué par deux demeures aux dynamiques similaires : *Wuthering Heights* ressemblent à *l'Engoulvent* de la même manière que *Thrushcross Grange* rappelle le domaine des Belles-Feuilles :

« Ce qui crée en partie la tonalité si particulière de *Wuthering Heights*, c'est ce rapport insolite à l'espace. Les Hauts et la Grange composent une sorte de système chaotique instable, de champ magnétique où se construit l'oscillation d'un lieu à l'autre, comme une pulsation. Cette tension entre ancrage et errance, cette construction sensorielle de la perception de l'espace, rend la carte vibratile, elle capte des intensités pures. »⁹²

Oscillant sans cesse entre ces deux points d'ancrage que sont les deux demeures, les personnages, par leurs déplacements, créent ce champ magnétique en le nourrissant de leurs perceptions sensorielles. La carte qui représente la topographie s'anime, s'emplit de vibrations, devenant ainsi un portail vers le surnaturel, puisqu'esprits, revenants et invisibles pourront ainsi apparaître et se manifester. On pense ici au fantôme de Catherine que Lockwood aperçoit et qui le terrifie : cet esprit que Gilbert et Gubar qualifient d'enfant-sorcière hantera non seulement le paysage, mais aussi sa descendance. Souhaitant se libérer d'une société patriarcale, il s'agira pour elle de raviver une énergie bien différente et plus intense, celle du monde des revenants.⁹³

II.2.Des textes hantés

Pour Gilbert et Gubar, *Wuthering Heights* est un roman sur les origines et le renouvellement : le fait que le lecteur suive l'histoire d'une famille sur plusieurs générations, de Hareton Earnshaw, 1500, à Hareton Earnshaw, 1802, dans une succession de noms et de faits qui semblent se répéter, confirme cette définition. Dans *La Migration des Cœurs*, bien que Maryse Condé opère des changements significatifs concernant le dénouement de l'histoire ainsi que ses circonstances, les éléments principaux du premier roman sont préservés et réécrits : les deux générations, les deux domaines, les enfants de Catherine, Hindley et Heathcliff ; tous ces éléments se retrouvent chez Condé. En outre, selon plusieurs critiques, dont Hillis Miller, l'effet produit par le roman provient des schémas binaires et de la structure narrative : « *Wuthering Heights* produces its effect on its reader through the way it is made up of repetitions of the same in the other which permanently resist rational reduction to some satisfying principle of explanation. » Cette structure amènerait le lecteur à penser que les différents événements répétitifs décrits possèdent une explication surnaturelle et transcendante.⁹⁴ Les personnages, tels des revenants, semblent se réincarner, que ce soit sous la forme de personnages parallèles par la notion du double/opposé, ou bien en tant qu'esprits émanant d'un univers surnaturel et inquiétant.

92 Ibid.

93 "She longs equally for the extinction of parlor fires and the rekindling of unimaginably different energies
Gilbert & Gubar. Op. cit.

94 Hillis Miller. Op. cit.

II.2.1. Inquiétante étrangeté: doubles et répétitions

Un concept qui pourrait définir l'effet produit par la structure de *Wuthering Heights* correspond à ce que Freud nomme « das Unheimliche », un terme qui n'a pas d'équivalent exact en français, mais qui a été traduit par « inquiétante étrangeté ». En reprenant les théories de Ernst Jentsch, Freud développe la définition de cette notion, dont l'un des aspects les plus significatifs est la répétition du même, du semblable. Freud évoque plusieurs anecdotes, telle que la promenade qu'il fait et durant laquelle il revient sans cesse dans la même rue : « c'est uniquement le facteur de la répétition involontaire qui nous fait paraître étrangement inquiétant ce qui par ailleurs serait innocent, et par là nous impose l'idée du néfaste, de l'inéluctable, là où nous n'aurions autrement parlé que de « hasard. » »⁹⁵ Citant Leo Bersani, qui applique ce concept freudien à *Wuthering Heights*, Gilbert et Gubar écrivent :

« And just as all the characters in Frankenstein are in a sense the same two characters, so «everyone [in *Wuthering Heights*] is finally related to everyone else and, in a sense, repeated in everyone else,» as if the novel, like an illustration of Freud's «Das Unheimliche, » were about «the danger of being haunted by alien versions of the self » ».⁹⁶

Afin d'illustrer cela, il convient d'étudier la structure du roman : selon l'interprétation utilisée ci-dessus, la première partie a pour thème la chute de l'androgyme Catherine-Heathcliff, la fragmentation puis la mort de Catherine ; la seconde partie, quant à elle, évoque les conséquences plus larges de cette fragmentation, celles-ci apparaissant au travers d'histoires parallèles. Ainsi, Isabella, Heathcliff, Hareton et Catherine II semblent incarner des versions alternatives de la vie de Catherine.⁹⁷ Ces parallèles représentent des formes de relations différentes, mais le point commun entre eux demeure Catherine.

Isabella correspond à l'alternative la plus notable : tout comme Catherine, c'est une jeune femme dotée d'une personnalité impulsive, qui fuit le foyer familial à l'adolescence. Mais si la chute de Catherine est inversée, puisqu'elle passe de l'Enfer de *Wuthering Heights* au Paradis de Thrushcross Grange, celle d'Isabella est prévisible et conventionnelle : en épousant Heathcliff, elle quitte le paradis pour gagner l'enfer.⁹⁸ Autrement dit, il s'agit de l'exact opposé de Catherine : alors qu'Isabella correspond à l'archétype de l'idéal féminin engendré par la société Victorienne, Catherine est élevée au cœur d'une nature agitée et sauvage. En outre, si Catherine et Heathcliff forment un androgyme, le lien entre Isabella et Edgar est caractérisé par le conflit : ceci apparaît notamment dans le fait que, lorsque Catherine rencontre le frère et la sœur, ceux-ci sont en train de se disputer au sujet d'un chiot. C'est pourquoi Isabella constitue à la fois le double qui ressemble le plus à Catherine, et son opposé le plus radical.

En ce qui concerne Catherine II, elle représente ce que Gilbert et Gubar nomment un

95 Sigmund Freud. "L'inquiétante étrangeté". Essais de psychanalyse appliquée. Paris: Gallimard, 1976.

96 Gilbert & Gubar. Op. cit.

97 Ibid.

98 Ibid.

double non-identique : dans de nombreux domaines, la fille adopte une attitude qui diffère de celle que privilégiait sa mère. Ceci est illustré par la relation que les deux femmes entretiennent avec leur père et leur foyer respectifs : la mère cherche à le fuir à tout prix, se rebellant contre un père trop austère et un frère tyrannique, tandis que la fille entretient un lien fusionnel avec son père, ne pouvant supporter d'être en conflit avec lui, son sens du devoir et de l'obéissance ayant été aiguisés par son environnement.⁹⁹ Par conséquent, Catherine II semble aspirer à tout ce que sa mère reniait : devenir une femme vertueuse, qui n'est définie que par sa qualité de fille, d'épouse et de mère. Enfin, leur opposition se traduit dans leurs noms: Catherine Earnshaw Linton fait place à Catherine Linton Earnshaw ; l'inversion est explicite. Ici encore, la théorie freudienne décrivant la forme et l'effet produit par le double reflète ce point :

« Nous avons alors tout ce qui touche au thème du « double » dans toutes ses nuances, tous ses développements : on y voit apparaître des personnes qui, vu la similitude de leur aspect, doivent être considérées comme identiques [...] Ainsi, redoublement du moi, scission du moi, substitution du moi, - enfin, constant retour du semblable, répétition des mêmes traits, caractères destinées, actes criminels, voire des mêmes noms dans plusieurs générations successives ». ¹⁰⁰

Maryse Condé explore particulièrement la thématique de la ressemblance physique : d'après elle, davantage que pour Brontë, la présence de Catherine durant la seconde partie du roman se traduit par l'apparition de ses traits chez les autres personnages, surtout chez Justin-Marie, son neveu, et le corollaire de Hareton.

II.2.2. Incarnations d'une revenante

Bien que le roman se compose de deux parties, de deux générations, Catherine semble dominer la totalité du texte : alors qu'elle est morte lorsque débute le roman et durant toute la seconde partie, elle hante le texte, tantôt sous la forme de doubles et de versions parallèles, tantôt sous forme d'incarnations physiques et surnaturelles de son être.¹⁰¹ La ressemblance de Catherine avec Hareton, qu'Heathcliff décèle en celui-ci, devient dans *La Migration des Cœurs* une ressemblance entre Cathy et Justin-Marie ; elle entraîne en Razyé un trouble encore plus grand qu'en son modèle anglais. C'est ainsi que Nelly décrit Hareton, dans *Wuthering Heights* : « By the fire stood a ruffianly child, strong in limb and dirty in garb, with a look of Catherine in his eyes and about his mouth ». La ressemblance qu'elle observe est reprise par Heathcliff : « It will be odd if I thwart myself,' he muttered, unconscious that I was behind him. 'But when I look for his father in his face, I find _her_ every day more! How the devil is he so like? I can hardly bear to see him.' »

Maryse Condé amplifie cette ressemblance, et la souligne à de nombreuses reprises tout au long du roman; le lien qui unit Razyé à son neveu semble, de ce fait, « posséder quelque chose de redoutable et pervers », puisque « cet amour, à travers l'enfant s'adressait encore et encore à

99 Ibid.

100 Sigmund Freud. Op. cit.

101 Dorothy van Ghent. Op. cit.

une autre » :

« Il avait toujours caché une place tendre dans son cœur pour le garçon à cause de sa ressemblance avec Cathy. Au fur et à mesure qu'il grandissait, cette ressemblance était devenue purement et simplement hallucinante. D'abord, il ne s'en était pas trop aperçu. Puis, un dimanche, il était entré dans la petite case aux parois de tôle où les mâles de la famille prenaient leur bain hebdomadaire. Justin-Marie sortait du baquet d'eau mousseuse, serrant dans sa main le bouchon de feuillages avec lequel il avait frotté ses côtes, et la vision de ce corps gracieux, si peu viril, avait aveuglé Razyé comme celle du soleil. Il lui était venu une idée folle. Est-ce que ce n'était pas celle qu'il cherchait vainement tout partout qui, dans un jeu pervers, lui revenait travestie ? Elle en était bien capable ! »

La ressemblance physique est telle que Catherine semble hanter les vivants, sous la forme d'un fantôme prenant possession du corps d'autrui. Ainsi, dans *La Migration des Cœurs*, si c'est Razyé qui désire avant tout la retrouver dans le monde des invisibles, Aymeric la perçoit également :

« Peu après sa mort, il [Aymeric] croyait la voir et l'entendre partout. Dans la forme d'un nuage étiré dans le ciel. Dans l'eau de la ravine courant glacée sur les roches. Dans la lumière. Dans le vent. Et puis, un beau jour, elle avait disparu, et toutes ses prières ne l'avaient pas ramenée. Était-ce elle qui revenait ce soir ? Ah, ce n'était sûrement que pour le moquer ! Que voulait-elle lui annoncer ? »

Les deux romans exploitent la thématique du revenant, mais de manière différente. Emily Brontë a recours à la notion de fantôme, Heathcliff l'exhortant à prendre toutes les formes possibles, quitte à le hanter :

« Catherine Earnshaw, may you not rest as long as I am living; you said I killed you--haunt me, then! The murdered do haunt their murderers, I believe. I know that ghosts have wandered on earth. Be with me always--take any form--drive me mad! only do not leave me in this abyss, where I cannot find you! »

Razyé s'exprime de manière similaire : «— Tant que je vivrai, elle n'aura pas de repos. Elle sera à côté de moi à chaque moment. Elle collera à moi comme la victime à son meurtrier. Puisque d'après toi, d'après vous tous, c'est moi qui l'ai tuée, pas vrai ? » Toutefois, si ces deux citations décrivent un élément similaire, la notion est traitée de manière distincte dans les deux romans. Dans *Wuthering Heights*, Catherine demeure une présence non substantielle, un fantôme, tel que Heathcliff la décrit :

« It began oddly. You know I was wild after she died ; and eternally, from dawn to dawn, praying her to return to me her spirit! I have a strong faith in ghosts: I have a conviction that they can, and do, exist among us! The day she was buried, there came a fall of snow. In the evening I went to the churchyard. It blew bleak as winter--allround was solitary. I didn't fear that her fool of a husband would wander up the glen so late; and no one else had business to bring them there. Being alone, and conscious two yards of loose earth was the sole barrier between us, I said to myself--«I'll have her in my arms again! If she be cold, I'll think it is this north wind that chills me; and if she be motionless, it is sleep. » I got a spade from the tool-house, and began to delve with all my might--it scraped the coffin; I fell to work with my hands; the wood commenced cracking about the screws; I was on the point of attaining my object, when it seemed that I heard a sigh from some one above, close at the edge of the grave, and bending down. « If I can only get this off, » I muttered, « I wish they may shovel in the earth over us both! » and I wrenched at it more desperately still. There was another sigh, close at my ear. I

appeared to feel the warm breath of it displacing the sleet-laden wind. I knew no living thing in flesh and blood was by; but, as certainly as you perceive the approach to some substantial body in the dark, though it cannot be discerned, so certainly I felt that Cathy was there: not under me, but on the earth. A sudden sense of relief flowed from my heart through every limb. I relinquished my labour of agony, and turned consoled at once: unspeakably consoled. Her presence was with me : it remained while I re-filled the grave, and led me home. You may laugh, if you will; but I was sure I should see her there. I was sure she was with me, and I could not help talking to her. »

Dans cet extrait, Heathcliff ne supporte plus l'absence de Catherine et cherche à la retrouver, allant jusqu'à se rendre à sa tombe pour la déterrer. Néanmoins, il s'aperçoit que sa présence, son esprit, est avec lui : d'abord, par le soupir qu'il entend, puis, c'est son souffle qu'il ressent ; il se sent donc conforter dans sa croyance aux fantômes. Ainsi rassuré de ce qu'elle ne soit pas sous terre, il ne peut cependant se résoudre à son immatérialité : ce qu'il désire, c'est qu'elle lui réponde lorsqu'il lui parle, il voudrait pouvoir la toucher et sentir sa présence physique.

C'est dans le roman de Maryse Condé que cela est réalisé ; dans le contexte de la culture créole émerge un univers davantage marqué par les esprits, dans lequel leur présence est plus explicite. Ainsi, dans le chapitre 11 de la première partie, Catherine, morte, prend la parole peu avant son enterrement : « [a]dossée contre ses oreillers, Cathy remuait doucement les lèvres et s'adressait à ceux qui avaient des oreilles pour l'entendre ». Le personnage livre dans un monologue rétrospectif ses impressions sur sa vie. Ce procédé original de la narration révèle aussi qu'après la mort, l'être n'est pas détruit : son esprit toujours actif n'en finit pas de s'interroger ; l'existence d'un monde parallèle est donc affirmée dans le roman de Condé. Selon Freud, ceci est lié au concept d'inquiétante étrangeté : « [c]e qui semble, à beaucoup de gens, au plus haut degré étrangement inquiétant, c'est tout ce qui se rattache à la mort, aux cadavres, à la réapparition des morts, aux spectres et aux revenants ». ¹⁰²

La présence de cet univers fantastique constitue un élément important dans les deux romans, puisque c'est par son intermédiaire que Catherine et Heathcliff chercheront à s'unir. En effet, il s'agit d'une forme d'au-delà, qui oscille, chez Brontë, entre une conception chrétienne et païenne, tandis que pour Condé, il est nécessairement ancré dans la présence physique des esprits.

II.3. Vers la transcendance

« I cannot express it; but surely you and everybody have a notion that there is or should be an existence of yours beyond you. What were the use of my creation, if I were entirely contained here? My great miseries in this world have been Heathcliff's miseries, and I watched and felt each from the beginning: my great thought in living is himself. If all else perished, and he remained, I should still continue to be; and if all else remained, and he were annihilated, the universe would turn to a mighty stranger: I should not seem a part of it. » ¹⁰³

102 Sigmund Freud. Op. cit.

103 Emily Brontë. Op. Cit.



Dans cette déclaration, Catherine exprime de manière explicite qu'elle croit en l'existence d'un au-delà, celui-ci étant fortement lié à la présence de Heathcliff. En outre, cette recherche de transcendance semble guider les actes de Razyé puisque le roman de Maryse Condé est caractérisé par la présence des esprits, des invisibles. Il convient alors d'étudier la nature de cet au-delà, celui-ci étant défini selon des idéologies propres à l'univers de chacun des romans, mais qui semblent également coexister au sein d'un même texte. Le point commun qui se dégage cependant correspond au postulat selon lequel la mort ne marque pas la finitude d'un être. De ce fait, l'union entre Catherine et Heathcliff/Razyé peut se réaliser s'ils parviennent à atteindre cet état qui transcenderait les limites de l'existence matérielle et physique.

Mais les deux auteures maintiennent une forme d'ambiguïté concernant la définition exacte de cet au-delà qui n'est pas homogène. Il s'agit d'un syncrétisme entre éléments du christianisme et aspects d'une culture païenne. Pourtant, le personnage de Heathcliff est constamment rattaché à la figure du démon, lié à une conception de l'enfer que Maryse Condé exploite également : si Heathcliff décide de se venger d'Edgar en lui ôtant ses biens matériels, Razyé organise une rébellion par le feu afin de détruire les plantations des propriétaires Békés. Dans les deux cas, c'est à ce point précis de l'avancement des deux romans que son pouvoir de destruction est, de manière définitive, qualifié de démoniaque.

II.3.1. Définir l'au-delà: entre culture chrétienne et païenne

Dans son article « Compassion and Condemnation in *Wuthering Heights* : paterialism, Christianity, and the Occult », Therese Kenney cherche à déterminer ce qu'elle nomme l'essence idéologique du roman d'Emily Brontë. En définissant les différents éléments qui le composent, elle explique que l'auteure a eu recours à des univers distincts, et parfois contradictoires, ne permettant pas d'identifier de conception homogène : ainsi, *Wuthering Heights* oscille entre un univers se rattachant au christianisme et à la culture païenne, constituée, chez Maryse Condé, de magie et de superstitions.¹⁰⁴ Ceci se reflète notamment dans la conception de l'Au-delà. Lorsque Nelly contemple le corps de Catherine, peu après sa mort :

« [N]o angel in heaven could be more beautiful than she appeared; and I partook of the infinite calm in which she lay. My mind was never in a holier frame than while I gazed on that untroubled image of Divine rest. I instinctively echoed the words she had uttered, a few hours before. «Incomparably beyond and above us all! Whether still on earth or now in Heaven, her spirit is at home with God! »

Bien qu'elle évoque les anges, figures se rapportant au christianisme, Nelly déclare que le cadavre de Catherine les surpasse en beauté. Mais l'élément le plus significatif réside dans le doute qu'elle exprime quant à la localisation de cet au-delà : « whether still on earth or now in heaven. » Ici, elle semble suggérer qu'il n'est peut-être pas impossible que Catherine puisse se trouver sur terre, et non au Paradis, ainsi que cette dernière l'avait souhaité. Maryse Condé

¹⁰⁴ Theresa Kennen. "Compassion and Condemnation in *Wuthering Heights* : Paterialism, Christianity, and the Occult". *Wuthering Heighths*. Ignatius Critical Edition, 2008.



reprend cette scène, mais si des éléments similaires sont exploités, l'issue de ses observations est propre au contexte politique et social de l'œuvre :

« Revêtue de sa robe de mariée, son diadème de fleurs d'oranger enserrant le velours sombre de ses cheveux, Cathy était étendue sur un lit disposé dans le mitan d'un des salons du rez-de-chaussée, le salon aux hortensias qui donnait de plain-pied sur la terrasse. Un crucifix de perles était suspendu à son cou et un chapelet d'argent était enroulé autour de ses doigts tandis que de grands lis trompettes et des tubéreuses à corolles froissées étaient répandus tout partout sur la couche. Ô magie de la mort ! Voilà que d'un seul coup elle avait retrouvé la jeunesse et la beauté qu'elle avait perdues et qu'elle ressemblait à celle qu'elle était avant de vouloir à tout prix entrer dans la bonne société. Ah non ! malgré ses objets pieux et ses mains religieusement croisées, personne n'aurait pu la confondre avec une vraie dame. D'abord, la couleur de sa peau n'était pas assez blanche. On aurait dit que le sang nègre, qu'elle ne pouvait plus contenir, prenait sa revanche. Victorieux, il l'envahissait. Il épaississait les traits de sa figure, il distendait sa bouche, donnant en même temps des reflets violets à ses lèvres, il redessinait d'un coup de pinceau appuyé l'arc de ses sourcils. Il faisait éclater ses formes. On se demandait ce que cette descendante d'Africaine faisait là, par quel mystère elle était allongée sur ce drap, entourée de ces békés qui se forçaient à prendre des mines de circonstance. »

Dans cet extrait, la contradiction est amenée de manière progressive : la culture chrétienne, par la présence du crucifix et du chapelet, s'avérant n'être qu'un masque sous lequel se cache la véritable apparence de Catherine, son identité africaine. Peu à peu, son visage apparaît et révèle qu'elle n'est pas « une vraie dame » issue de « la bonne société », c'est-à-dire blanche. Son sang « prend sa revanche », ainsi que l'avait prédit Razyé, et « ses objets pieux et ses mains religieusement croisées » ne constituent plus qu'un signe trompeur : après sa mort, la culture chrétienne et blanche à laquelle elle a souhaité appartenir se délite au profit de ses origines africaines et créoles. Par conséquent, si Emily Brontë crée une ambiguïté quant à la nature de l'au-delà qu'elle décrit, Maryse Condé suggère que pour Catherine, l'appartenance à un monde chrétien n'a été qu'hypocrisie et superficialité.

Heathcliff emploie, lui aussi, un vocabulaire lié à la religion chrétienne : il invoque Dieu à plusieurs reprises, et requiert que Hindley, Catherine et Linton soient damnés pour leurs actions. Néanmoins, il ne semble pas avoir de réelle conviction religieuse, ce qui justifie le fait qu'il croit à la présence d'esprits et de fantômes. Ceci apparaît de manière plus concrète dans *La Migration des Cœurs*, puisque Razyé consulte divers marabouts afin de retrouver Catherine. Selon Theresa Kenney, Heathcliff se contredit tout au long du roman, concernant ses convictions : sont-elles chrétiennes ou occultes ? Razyé apporte une réponse plus homogène, ainsi que le reflètent ses tentatives de communication avec le monde des invisibles. D'après Kenney, il est indéniable que le roman de Brontë est caractérisé par l'ambivalence entre, d'une part, les croyances traditionnelles et religieuses, et de l'autre, la force de la nature associée aux pouvoirs occultes. Ainsi, un roman dans lequel les personnages souhaitent revenir sur terre après leur mort, au lieu d'atteindre le Paradis, pose la question suivante : lequel de ces deux univers faut-il privilégier ?¹⁰⁵ Si le roman de

105 Ibid.

Condé aborde cette problématique d'une manière plus homogène, en favorisant le surnaturel et la culture païenne, Emily Brontë ne permet pas d'apporter de réponse :

« [O]f course, the sense that occult power is at work in the powerful nature of the Yorkshire moors provides a great part of the emotional force of *Wuthering Heights*, but the novel, because it features no authoritative voice, does not allow us to put firm faith in possible workings of the occult any more than in the Christian framework. »¹⁰⁶

Dans les deux romans, la mort ne constitue pas une fin en soi, ce qui suscite le désir de transcendance de Catherine et Heathcliff/Razyé, celui-ci expliquant, après sa rencontre avec Melchior : « [a]u cours d'une leçon, il me dit que la séparation entre les êtres n'est rien, ni même cette étape qu'on croit finale et qu'on appelle la mort. » Pour Ingrid Geerken, il s'agit d'un élargissement du roman d'apprentissage du dix-neuvième siècle : l'éducation de l'héroïne s'étend sur une période qui excède sa mort, ainsi que semble l'attester la présence de son esprit, que ce soit dans les landes du Yorkshire ou bien à travers les Antilles. Les limites du corps, de la mortalité, sont repoussées au profit d'un processus de revitalisation et de renouvellement.¹⁰⁷ Ce constat peut s'appliquer au roman de Maryse Condé, puisque celui-ci accorde davantage d'importance au surnaturel et à la conception de la vie après la mort. Cependant, la juxtaposition des deux univers sera conservée: les allusions au Christianisme et au monde des esprits coexistent dans les deux romans, notamment dans la description de Heathcliff/Razyé, celui-ci étant qualifié de démon sous toutes ses formes.

II.3.2. Les incarnations du démon

Dès la préface que rédige Charlotte lors de la parution de *Wuthering Heights*, Heathcliff est décrit comme un diable, dont le seul refuge est l'enfer :

« Heathcliff betrays one solitary human feeling, and that is not his love for Catherine; which is a sentiment fierce and inhuman: a passion such as might boil and glow in the bad essence of some evil genius; a fire that might form the tormented centre—the ever-suffering soul of a magnate of the infernal world: and by its quenchless and ceaseless ravage effect the execution of the decree which dooms him to carry Hell with him wherever he wanders. »¹⁰⁸

Dès lors, le nombre de critiques ayant décrit une interprétation similaire est considérable: dans son ouvrage entièrement consacré à Heathcliff, Harold Bloom rassemble ces points de vue afin d'en montrer l'évolution. Ainsi, May Sinclair écrit : « Heathcliff seems a monster of evil, a devil without any fiery infernal splendour, a mean and sordid devil. »¹⁰⁹

Parmi ces critiques, Inga-Stina Ewbank offre l'une des descriptions les plus complètes de Heathcliff, le démon :

« The imagery connected with Heathcliff—whether used by himself or (mainly) by others in reference to him—is uniformly suggestive of savagery and evil. It refers to unyielding, harsh and sterile aspects of nature—'rough as a saw-edge and hard as whinstone;' 'an

106 Ibid.

107 Ibid.

108 Charlotte Brontë's Editorial Preface. Op. cit.

109 May Sinclair. *The Three Brontes*. London: Hutchinson, 191., Pp. 244-246.

arid wilderness of furze and whinstone'—or to wild and predatory beasts—he is 'a vicious cur', a 'tiger or venomous serpent', 'a fierce, pitiless, wolfish man', 'a mad dog', has 'basilisk eyes'—or to infernal powers, picturing him as a devil incarnate. »¹¹⁰

Ce dernier point est l'aspect le plus récurrent, aussi bien dans le texte lui-même que dans son interprétation. Durant toute sa vie, Heathcliff est relié au démoniaque, à la figure du diable. À son entrée dans le foyer des Earnshaw, Heathcliff est décrit comme étant « as dark as if it came from the devil » ; lorsque Joseph découvre son cadavre, il s'exclame : « Th'divil's harried off his soul ». En outre, Hubert Gagneur, homologue de Mr Earnshaw, explique, dans *La Migration des Cœurs* : « Je viens de le ramasser dans les razyés et il m'a mordu la main comme une mangouste. C'est sûrement les mauvais esprits, cachés dans les vents du cyclone, qui l'ont amené de notre côté. »

Les autres personnages s'approprient cette image, et tous feront allusion à lui de cette manière. Parfois, il s'agira d'allégories bibliques ; Nelly, en évoquant le danger encouru par Hindley au début de la vengeance de Heathcliff, expliquera : « I felt that God had forsaken the stray sheep there to its own wicked wanderings, and an evil beast prowled between it and the fold, waiting his time to spring and destroy ». Dans d'autres situations, ce seront des métaphores moins développées, comme c'est le cas d'Edgar lorsqu'il le décrit à sa fille : « a most diabolical man, delighting to wrong and ruin those he hates'. »

Gilbert et Gubar adoptent un point de vue dont la conclusion est similaire, à savoir que Heathcliff correspond à l'incarnation du démon, mais leurs critères se distinguent de ceux exprimés précédemment. Selon elles, son aspect démoniaque réside moins dans ses origines, dans sa forme liée au surnaturel et au contexte de l'enfer, que dans sa liminalité. En effet, il semble cumuler des traits humains et animaux, le potentiel de la culture et l'énergie de la nature : se trouvant à la frontière de ces deux conceptions, Heathcliff redéfinit la figure du démon.¹¹¹ Dans le roman de Maryse Condé, l'antagonisme entre nature et culture est remplacé par le conflit de classes et la hiérarchie raciale : les origines de Razyé ne lui permettent pas d'accéder au monde des Békés, le monde dont fait partie Catherine après son mariage ; de plus, sa couleur de peau participe de la marginalisation qu'il subit. Devenu une créature rejetée par la société, il en vient à incarner une figure démoniaque en ce qu'il se nourrit de ces expériences négatives afin de les transformer en énergie destructrice : au terme de sa vengeance, il aura mis la Guadeloupe « à feu et à sang ».

Cependant, selon Dorothy van Ghent, l'aspect démoniaque de Heathcliff est plus complexe à définir, puisque ce qui relève du démoniaque est souvent lié à une hiérarchie éthique. Or, pour

110 Inga-Stina Ewbank. "Emily Brontë: The Woman Writer as Poet". *Their Proper Sphere: A Study of the Brontë Sisters as Early-Victorian Female Novelists*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1966. Pp. 95-101.

111 "Uniting human and animal traits, the skills of culture with the energies of nature, Heathcliff's character tests the boundaries between human and animal, nature and culture, and in doing so proposes a new definition of the demonic."

Gilbert & Gubar. Op. cit.

elle, *Wuthering Heights* se situe au-delà de toute considération morale et religieuse. Dans son analyse du roman, elle décrit le lien qui existe entre Heathcliff et l'archétype du diable :

« Heathcliff's is an archetypal figure, untraceably ancient in mythological thought—an imaged recognition of that part of nature which is other than the human soul (the world of the elements and the animals) and of that part of the soul itself which is other than the conscious part. »¹¹²

Elle poursuit en évoquant l'évolution de cette figure. En effet, pour Milton, le démon apparaît comme un ange déchu, reflétant néanmoins la Beauté divine. Cependant, elle distingue cette incarnation du démon de celle qui prévalait dans la culture médiévale, où il pouvait s'apparenter à une figure presque comique, parce que très laide :

« The medieval devil is a really ugly customer, so ugly that he can even become a comedy figure—as in the medieval moralities. The daemonic archetype of which we are speaking here is deeply serious in quality because of his ambivalence: he is a fertilizing energy and profoundly attractive, and at the same time horribly destructive to civilized institutionalism ». ¹¹³

Ainsi, Irmine décrit Razyé comme un homme beau mais terrifiant : « Razyé entra, plus noir, plus beau, mais aussi plus effrayant que ne l'avait gardé mon souvenir. Ses deux yeux jetaient des éclairs. Ses cheveux se tordaient sur sa tête comme des serpents ». ¹¹⁴

Dans le texte de Thomas Mann, *Doctor Faust*, le diable acquiert une dimension destructrice, puisqu'il représente cette partie de l'âme qui se distingue de la conscience ; une forme d'énergie, représentant ainsi un danger pour les conventions éthiques.

Il apparaît alors que, dans la mythologie moderne, la figure du diable a souvent été en rapport avec l'éthique. Or, la particularité de Heathcliff, et de Razzé, réside dans le fait qu'il ne peut être rattaché à une hiérarchie morale : « Heathcliff is no more ethically relevant than is flood or earthquake or whirlwind. It is as impossible to speak of him in terms of « sin » and « guilt » as it is to speak in this way of the natural elements or the creatures of the animal world. »¹¹⁵ Le lien que van Ghent établit entre Heathcliff et la force des éléments naturels, avec l'énergie qui émane de l'âme en dehors de la conscience, s'avère être particulièrement pertinent lorsqu'il est appliqué au roman de Maryse Condé.

« *Wuthering Heights* so baffles and confounds the ethical sense because it is not informed with that sense at all: it is profoundly informed with the attitudes of « animism, » by which the natural world— that world which is « other » than and « outside of » the consciously individualized human—appears to act with an energy similar to the energies of the soul ». ¹¹⁶

En effet, le monde qu'explore Condé est peuplé d'esprits, ceux-ci étant incarnés dans des animaux, ou bien se réincarnant en êtres humains : la communication entre les deux mondes, celui des humains et celui des invisibles, s'opère par la nature; cela fait de l'environnement un élément

112 Van Ghent. Op. cit.

113 Ibid.

114 Maryse Condé. Op. cit.

115 Van Ghent. Op. cit.

116 Ibid.

essentiel à la réalisation de la quête entreprise par Razyé, à savoir l'union avec Catherine. Afin d'y parvenir, les procédés employés par les deux auteures se distinguent par le contexte dont elles font partie : *Wuthering Heights*, ancré dans la tradition gothique du XVIII et du XIX siècle en Angleterre ; *La Migration des Cœurs* se rapportant à une illustration du réalisme magique couplé à une tonalité spécifique aux Antilles, créée par la religion vaudou.

II.4. Du romantisme gothique au fantastique antillais

Dans son ouvrage « réécriture et création », Jihad Bahsoun étudie le roman d'Emily Brontë et celui de Maryse Condé, en évoquant leurs principaux points communs ainsi que leurs différences. Parmi celles-ci, il y a la conception du surnaturel, qui se distingue fortement d'un roman à l'autre. Cela s'explique par la différence d'époque et de contexte dans lequel se déroulent les deux œuvres. La présentation du surnaturel étant l'une des principales caractéristiques de *La Migration des Cœurs*, il paraît important d'en examiner les éléments constitutifs. Afin d'y parvenir, il convient de définir la particularité des deux esthétiques, notamment celle de Brontë qui est davantage ancrée dans la tradition littéraire britannique, et qui a constitué le point de départ pour Maryse Condé.

« Dans les romans appartenant au courant littéraire romantique du dix-neuvième siècle, les personnages, bons ou mauvais, ont un côté grandiose : les héroïnes, pleines de valeurs et de principes, souvent très belles, semblent supérieures au commun du monde, entourées d'une aura sacrée ; les hommes en proie aux passions, amoureux d'un être inaccessible par exemple, comme Werther de Goethe, provoquent la compassion du lecteur mais aussi son admiration devant tant de souffrance intérieure : les affres de la mélancolie et du désespoir qui les secouent les élèvent dans le même temps ; les personnages damnés, tel Claude Frollo dans Notre-Dame de Paris de Victor Hugo, apparaissent quant à eux d'une façon terrible au lecteur, leur souffrance les faisant reluire d'une lueur sombre et tragique. »¹¹⁷

Par ailleurs, les œuvres romantiques contiennent souvent une grande part de fantastique ; *Wuthering Heights* ne fait pas exception à la règle, d'autant plus que ce livre est un héritage direct des romans gothiques : il est un mixte de deux esthétiques ; plusieurs critiques l'ont considéré comme une des manifestations de ce que l'on a appelé le « romantisme maudit ou romantisme noir », dont *Frankenstein* de Mary Shelley est une illustration.¹¹⁸

Or, Heathcliff appartient à cette catégorie de personnages tourmentés. Pareillement, dans *La Migration des Cœurs*, les personnages agités par leurs passions et hantés par des fantômes ne sont pas absents. Maryse Condé s'empare des esthétiques romantique et gothique, mais elle les transforme et en fait quelque chose de spécifique à son œuvre, « un romantisme et un fantastique africains ». ¹¹⁹ À cela, nous pourrions ajouter que Condé a recours au réalisme magique, une esthétique qui confère à son texte une teneur particulière: la frontière entre le monde des vivants

117 Jihad Bahsoun. Op. cit.

118 Ibid.

119 Ibid.

et celui des morts s'en trouve brouillée, puisque la relation entre les deux univers semble plus naturelle que dans l'œuvre de Brontë.

II.4.1. L'esthétique gothique

Le premier roman qui fut qualifié de gothique est souvent attribué à Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, publié en 1764. Cette œuvre fondatrice semble contenir la majorité des éléments constitutifs de ce courant littéraire, parmi lesquels se trouve le château. En effet, ces romans se déroulent dans des édifices de l'époque médiévale, et donc Catholique ; il s'agit de lieux « clos, isolés et lugubres » dont l'un des objectifs principaux est la mise en place d'une distance spatio-temporelle.¹²⁰ Ce contexte permet de préparer le lecteur aux événements surnaturels qui adviendront: ces lieux, parce que liés au sublime, sont chargés de violence et d'horreur; ainsi, la distance établie par le contexte paraît rassurante, éloignant le lecteur du danger qu'ils contiennent. La demeure de *Wuthering Heights* illustre cette esthétique, puisque la solitude et l'énergie qui la caractérisent reflètent la notion de sublime. Par ailleurs, Heathcliff s'apparente à l'être maléfique issu des romans gothiques : un individu inhumain et cruel, en apparence dépourvu de morale, qui martyrise ses victimes après les avoir emprisonnées. Linton et Catherine II seront les proies de sa vengeance, envers lesquelles il fera preuve de violence physique et morale.

Par ailleurs, la distance spatio-temporelle permet d'éloigner le lecteur de l'environnement qu'il connaît : en étant situé dans un tel contexte, le roman gothique brouille la distance entre le réel et l'imaginaire, car l'atmosphère qu'il dépeint s'apparente à un cauchemar, une hallucination. Celle-ci est notamment reflétée dans la folie de Catherine, lorsqu'elle succombe à la fièvre cérébrale et qu'elle ne parvient plus à se reconnaître dans le miroir. En outre, ces romans contiennent une dimension subversive qui affecte la nature, par la création de monstres, les conventions sociales et morales, par les crimes commis et le peu de sanctions, mais aussi les liens familiaux, puisque l'inceste est un élément récurrent dans ces textes : lorsqu'il n'est pas explicite, il est suggéré. Catherine et Heathcliff, bien que n'étant pas frère et sœur au sens biologique, sont élevés comme tels ; Catherine II épousera Linton, puis Hareton, ses deux cousins respectifs. Mais c'est dans le roman de Maryse Condé que l'inceste est le plus significatif, car Cathy II et Razyé II semblent être demi-frère et demi-sœur, les deux enfants que Razyé a eu avec Catherine puis Irmine. Ceci est d'abord remarqué par les villageois :

« Au début, les gens de Roseau, épiant Cathy et Premier-né, les avaient pris pour un frère et sa sœur à cause de la grande ressemblance qu'il y avait entre eux. Pourtant, quand le ventre de Cathy s'était mis à enfler d'une manière qui ne trompe personne depuis que le monde est monde, ils avaient compris qu'ils étaient dans l'erreur. »¹²¹

Toutefois, il ne s'agit pas d'une erreur, et tous deux s'en aperçoivent peu à peu :

« À cause de cette tension en lui, peut-être, son amour pour Cathy diminuait singulièrement. Elle lui pesait comme une charge. Il n'avait plus jamais d'impatiences,

120 Frédéric Regard. *Histoire de la littérature anglaise*. Presses Universitaires de France: 2008

121 Maryse Condé. *Op. cit.*

d'angoisses et d'élan enflammés vers son corps. Il se forçait à lui faire l'amour et, chaque fois, il avait la sensation sacrilège d'étreindre un autre lui-même, curieusement changé en femme. Il en était venu à la considérer comme une sœur : chérie peut-être dans le fond de son cœur, mais quotidienne, ennuyeuse, voire pénible à supporter. »¹²²

Lorsque Catherine II, qu'il a épousée, tombe enceinte, les doutes de Razyé II augmentent en intensité, puisqu'il remet en cause sa propre identité : le prénom que lui avait donné sa mère, Aymeric, a été refusé par Razyé ; c'est pourquoi sa famille le renomma Razyé II ; puis, désirant rompre tout lien avec son père, il décide de s'appeler Premier-Né. À l'annonce de la grossesse de Cathy, il souhaite lui avouer qui il est ; à ce moment, il envisage la possibilité d'une fausse couche et commence à comprendre le lien qui l'unit à sa femme :

« Est-ce que ce n'était pas l'issue dont il avait souvent rêvé ? Car la pensée de cet enfant qui allait bientôt naître et qu'il n'avait pas désiré le mettait à l'agonie. Il avait d'abord espéré que Cathy n'arriverait pas au bout de ses neuf mois, tant il était persuadé qu'en perpétuant la vie ils avaient enfreint un ordre redoutable et très ancien. Hélas ! mâle ou femelle, l'œuf s'était accroché. À présent que le temps de la délivrance approchait, dans ses cauchemars, il voyait les cuisses de Cathy s'ouvrir dans des flots de sang sur un petit être monstrueux. Né coiffé, pied-bot, goitreux, cul-de-jatte, mongolien. Il se réveillait en nage et la regardait dormir à son côté, fiévreuse, la tête reposant sur son bras comme une enfant blessée. En séchant, les larmes avaient tracé leurs lignes sur ses joues. Désespéré, il la couvrait de baisers. Alors, elle s'éveillait à son tour et le considérait de ses tristes yeux, interrogateurs comme les siens. Qu'est-ce qu'ils avaient fait pour mériter ce qu'ils vivaient ? Quel crime est-ce qu'ils expiaient ? »

Si cet inceste est suggéré, c'est parce que l'hétérogénéité de la société antillaise semble lui ôter son aspect choquant, il est décrit comme un élément prévisible :

« Le révérend Bishop était de ceux que sa ressemblance avec Premier-né ne dérangeait pas trop. C'est un fait, ils avaient les mêmes yeux fixes et réfléchis, les mêmes épais cheveux noirs, le même grand front tombé, le même sourire furtif sur des dents irrégulières. Mais si ses vingt années de Roseau lui avaient appris une chose, c'était que de l'humus tropical sortaient des sociétés aux racines et aux branches tellement entrelacées, torsadées, amarrées les unes aux autres qu'on pouvait très bien se surprendre à aimer d'amour et partager la couche d'un demi-frère ou d'un cousin germain inconnu. En outre, dans chacun des habitants des sangs semblables d'Africain, d'Européen et de Zindien s'étaient mélangés en proportions à peu près égales. Aussi, rien ne pouvait surprendre. »

Outre l'inceste, l'aura de Razyé le relie aux héros des romans pré-romantiques et gothiques des 18^e et 19^e siècle ; en cela, il semble être une continuité de Heathcliff. Le premier portrait de Razyé est brossé par Melchior, le marabout qu'il consulte au début du roman :

« Il le vit. [...] Comme d'habitude, Razyé buvait seul. Il était tout de noir vêtu à la mode française, depuis ses bottes de cuir solidement lacées jusqu'à son chapeau de feutre à bord rond ourlé d'un gros-grain. Sa peau aussi était noire, de ce noir brillant que l'on appelle ashanti, et ses cheveux entortillés en boucles comme ceux d'un bata-zindien. Personne ne pouvait soutenir le regard de ses yeux mourants qui charroyaient on ne sait quelle qualité de douleur et de solitude. Sa mine était celle d'un homme qui assiste à la veillée de sa propre mère. En le voyant, on savait qu'on se trouvait devant une âme ne connaissant le repos ni de nuit ni de jour. Melchior ne pouvait s'empêcher de le comparer à un esprit des morts, un egun, mais un egun qu'un crime abominable empêchait de rejoindre les autres invisibles dans l'au-delà et qui errait sans répit au

122 Ibid.

milieu des vivants. »¹²³

Ici, le noir des habits de Razyé, renforcé par le noir de sa peau, évoque le deuil et la douleur. Sa présentation en tant qu'homme tourmenté, rongé par un mal mystérieux, sa comparaison à un fantôme en peine confortent l'image ténébreuse du personnage suscitée par son portrait vestimentaire. A la lecture de ce passage, nous savons que nous avons affaire à un damné. Une grandeur se dégage en plus de Razyé : son regard est insoutenable, il le place ainsi au rang des êtres que la souffrance élève. Solitaire, Razyé est entouré de sacré.¹²⁴ La phrase « Il le vit » contribue à créer cette aura sacrée grâce au « le » cataphorique ; cette phrase semble introduire un personnage exceptionnel. Ce paragraphe relie Razyé aux grandes figures condamnées et malheureuses de la littérature romantique. L'analyse qu'en fait Bahsoun complète ce portrait d'un homme au caractère sombre, un être sublime :

« Le « caractère terrifiant de sa physionomie » rappelle la notion de sublime des romantiques car il isole le personnage dans une grandeur effrayante. Razyé est « raide comme un cierge », il se « tient droit » : le personnage conserve une dignité dans sa souffrance, ce qui l'élève indiscutablement. Sa force virile et son esprit clair qui conçoit une vengeance, joints à ses passions, en font, comme Heathcliff, un personnage antithétique, car il semble solide et dur comme un roc d'une part, incapable de sentiments humains, et en même temps, profondément agité intérieurement, sulfureux, sauvage. »¹²⁵

Le sadisme et la violence de Heathcliff/Razyé entre dans la définition de ce que Bahsoun nomme « l'esthétique de la souffrance ». Cette violence apparaît dès la première description de la demeure de Wuthering Heights, à l'arrivée de Lockwood :

« One end, indeed, reflected splendidly both light and heat from ranks of immense pewter dishes, interspersed with silver jugs and tankards, towering row after row, on a vast oak dresser, to the very roof. The latter had never been under-drawn: its entire anatomy lay bare to an inquiring eye, except where a frame of wood laden with oatcakes and clusters of legs of beef, mutton, and ham, concealed it. Above the chimney were sundry villainous old guns, and a couple of horse-pistols: and, by way of ornament, three gaudily-painted canisters disposed along its ledge. The floor was of smooth, white stone; the chairs, high-backed, primitive structures, painted green: one or two heavy black ones lurking in the shade. In an arch under the dresser reposed a huge, liver-coloured bitch pointer, surrounded by a swarm of squealing puppies; and other dogs haunted other recesses. »

La violence apparaît ici sous différentes formes : d'abord, la viande crue, issue d'animaux que l'on a dû tuer afin de les consommer ; le fait que la viande soit crue, bien qu'on soit dans la cuisine, suggère un état primitif qui est amplifié par les meubles semblant surgir de l'ombre. Puis, la présence d'armes renforce cet atmosphère de violence, tout comme les chiens comparés à des diables qui hantent les recoins de la demeure.

Cet environnement semble favoriser les accès de sadisme de Heathcliff et de Razyé, puisque le sadisme des tourmenteurs dans les romans gothiques se retrouve aussi bien dans

123 Ibid.

124 Jihad Bahsoun. Op. cit.

125 Ibid.

Wuthering Heights que dans *La Migration des Cœurs*. Heathcliff et Razyé, dont Irmine dit qu'il a un « cœur de tigre », se situent dans la lignée des persécuteurs tels que Lovelace, dans le roman de Richardson, Clarissa: l'héroïne dit de lui qu'il est « vcruel comme une panthère ». En effet, Heathcliff enferme Nelly dans une chambre de Hurle-Vent où elle reste prisonnière plusieurs jours ; il aurait adoré torturer Linton et Catherine, la fille de son ennemi Edgar. Il tuera son propre fils Linton en refusant de faire venir un médecin. A plusieurs reprises, il est tenté de frapper Catherine II. En bon élève, Razyé maltraite tant Irmine qu'elle vient à se demander s'il est un homme ou un démon. Ses questions font écho à celle de Nelly s'interrogeant à propos d'Heathcliff.

Aussi, le fantastique se manifeste dans des scènes d'angoisse intense où s'insinue le surnaturel de façon subtile; il envahit finalement tout l'espace, plongeant le personnage, et le lecteur, dans un climat d'étrangeté, de malaise ou de terreur. Dans *Wuthering Heights*, il apparaît dans le cauchemar de Lockwood, lorsque celui-ci rencontre l'esprit de Catherine venu frapper à la vitre. Cette scène compte parmi les passages les plus marquants de l'œuvre, suscitant de nombreuses interprétations. Il s'agit de l'une des manifestations les plus significatives du surnaturel qui survient notamment lors de la mort de Heathcliff et de Razyé. Si Maryse Condé s'éloigne parfois du texte de Brontë, elle a toutefois choisi de conserver cette scène dans sa globalité, en opérant peu de modifications. Dans le texte de Brontë, Heathcliff prend l'apparence d'un fantôme, et l'étrangeté suscitée par cette transformation est décrite par Nelly :

« I set his plate to keep warm on the fender; and after an hour or two here-entered, when the room was clear, in no degree calmer: the same unnatural--it was unnatural--appearance of joy under his black brows; the same bloodless hue, and his teeth visible, now and then, in a kind of smile; his frame shivering, not as one shivers with chill or weakness, but as a tight-stretched cord vibrates--a strong thrilling, rather than trembling. [...] The light flashed on his features as I spoke. Oh, Mr. Lockwood, I cannot express what a terrible start I got by the momentary view! Those deep black eyes! That smile, and ghastly paleness! It appeared to me, not Mr. Heathcliff, but a goblin; and, in my terror, I let the candle bend towards the wall, and it left me in darkness. »

On retrouve ici les caractéristiques du fantôme : la pâleur, l'expression du regard, mais aussi l'atmosphère inquiétante créée par le sourire étrange de Heathcliff et l'énergie, la vibration, qui émane de lui. Dans *La Migration des Cœurs*, Hosannah, la domestique de Razyé, découvre une scène tout à fait similaire :

« Rayzé, immobile, le dos droit et les mains reposant grandes ouvertes sur les genoux, était assis dans le fauteuil grenat. Ce qui la terrifia, c'est que, depuis plus de dix ans qu'elle se louait dans la maison, elle ne lui avait jamais vu pareille expression. Il souriait dans le noir, et ce sourire, ce rictus, plutôt, était plus effrayant qu'une grimace. Elle posa la main sur son cœur et dit dans un souffle :

— Bon Dieu, pourquoi est-ce que vous restez assis comme cela sans bouger ?

Il ne sembla pas l'entendre. D'abord, pour commencer, qu'est-ce qu'il faisait dans la maison à une heure pareille ? D'habitude, il se trouvait sur le Morne-à-Cayes chez l'une ou l'autre de ses maîtresses à boire du rhum, à jouer aux cartes, à faire toutes sortes de vices. Bon Dieu ! plus elle le regardait, plus elle le voyait pareil à un soukougnan. Est-ce qu'il était un homme comme les autres ? »

Tout comme Brontë, c'est l'expression de Razyé, son « rictus », qui effraie et suscite l'étrangeté du surnaturel. En outre, le spectre que semblait voir Nelly devient, chez Condé, un soukougnan : également appelé gen gagé, il s'agirait d'une personne ayant fait un pacte avec le diable, se transformant ainsi en oiseau, puis en boule de feu, afin de s'introduire dans la demeure de ses victimes.

Le surnaturel est non seulement exprimé au travers de l'apparence de Heathcliff, mais aussi à travers de qu'il semble percevoir. En effet, c'est peu avant sa mort que la vision de Catherine devient plus récurrente :

« He didn't notice me, and yet he smiled. I'd rather have seen him gnash his teeth than smile so.

'Mr. Heathcliff! master!' I cried, 'don't, for God's sake, stare as if you saw an unearthly vision.'

'Don't, for God's sake, shout so loud,' he replied. 'Turn round, and tell me, are we by ourselves?'

'Of course,' was my answer; 'of course we are.'

Still, I involuntarily obeyed him, as if I was not quite sure.

Now, I perceived he was not looking at the wall; for when I regarded him alone, it seemed exactly that he gazed at something within two yards' distance. And whatever it was, it communicated, apparently, both pleasure and pain in exquisite extremes: at least the anguished, yet raptured, expression of his countenance suggested that idea. The fancied object was not fixed, either: his eyes pursued it with unwearied diligence, and, even in speaking to me, were never weaned away. »

Cette présence qu'il suit du regard, qui lui procure plaisir et douleur, demeure invisible pour Nelly ; puisque seul Heathcliff en a conscience, un fait dont il cherche d'abord à s'assurer auprès de Nelly, l'élément qui le préoccupe peu avant sa mort semble être un fantôme. Ceci fait écho à la mort de Razyé, dans le roman de Condé :

« Au bout d'un moment de silence, il tourna la tête vers elle et demanda, presque égaré :

— Est-ce que nous sommes tout seuls ici ?

L'étrangeté de la question la fit trembler. Elle regarda autour d'elle et bégaya :

— Mais oui, nous sommes tous seuls... Avec notre fidèle Hosannah.

Il était mesuré, presque souriant, et cette douceur était plus terrifiante que sa brutalité habituelle. C'était comme s'il était déjà mort et que son fantôme dictait ses dernières volontés. [...] La pluie avait éteint les bougies et détrempé l'autel. Razyé était couché par terre au milieu de la pièce, la chemise déboutonnée sur son torse velu. Son corps ne portait aucune trace de blessure. En sanglotant, Irmine pencha son visage. Elle écarta les cheveux de son front et, sous les longues algues noires, ses yeux apparurent grands ouverts, écarquillés comme s'il avait vainement tenté de discerner l'indiscernable. »

L'indiscernable correspond ici à l'esprit de Catherine, auquel accède Razyé après sa mort, dans un monde peuplé d'invisibles. Car Maryse Condé emploie une autre forme de fantastique, le seul lien entre le fantastique de la romancière anglaise et le sien est le thème du fantôme de

Cathy, qu'Heathcliff comme Razyé veulent déceler dans la nature, dans les êtres et l'apparition des revenants. Mais ce dernier aspect est traité différemment dans les deux œuvres: alors que la vue des fantômes d'Heathcliff et Cathy glace de peur un petit berger et ses moutons, le spectre de Razyé n'effraie pas Gengis, l'un des fils de Razyé, qui aperçoit ce dernier après sa mort.¹²⁶ En conséquence, Maryse Condé fait du surnaturel, du fantastique et du romantisme gothique, autre chose: une forme de « fantastique antillais », constitué de réalisme magique et de superstitions locales.

II.4.2. Le fantastique antillais

II.4.2.1. Un récit monstrueux

Si Maryse Condé transforme la conception traditionnelle du fantastique, elle s'en inspire néanmoins ; car, même selon la définition la plus générale, il s'agit d'une rencontre entre deux mondes : le réel et l'irréel, le connu et l'inconnu, le naturel et le surnaturel. C'est avant tout un genre transgressif, dans la mesure où il repose sur l'abandon du familier, sur la rupture des normes.¹²⁷ Ainsi le fantastique fait s'écrouler les frontières entre le possible et l'impossible, et déstabilise les codes et les lois jadis immuables. Ce choc entre plusieurs mondes donne également lieu à la rencontre avec l'autre : l'extraterrestre, le démon, le sorcier, la créature mythique.¹²⁸ Ceci se traduit en outre par la construction du roman et par le mode narratif employé par Condé, que Dawn Fulton qualifie de « monstrueux » en ce que, « tout comme la création de Frankenstein, il s'agit d'une entité composée de matières différentes ». Selon Fulton, le récit fantastique devient un récit patchwork qui fait coexister de nombreuses perceptions de la réalité. Ceci est d'autant plus apparent chez Condé qui a recours à la polyphonie : elle insiste surtout sur « la diversité de lexiques culturels et de Weltanschauungen évoqués ».¹²⁹ Ces visions contrastées donnent lieu à une sorte de terrain mouvant de fragments de connaissance qui refusent de s'harmoniser : « le récit de Condé serait donc « monstrueux » dans la mesure où il ne présente aucune unité cohérente, quels que soient les critères d'interprétation évoqués. »¹³⁰

126 « Quelqu'un était assis sur l'une des tombes. Même à cette distance, il n'avait besoin de personne pour reconnaître la carrure de son père. Immobile, Razyé était habillé de son linge de mort, sa chaîne de montre lui barrant l'estomac, sa chemise blanche tranchant contre sa redingote. Ses vêtements étaient tout chiffonnés, comme s'il avait dormi là-dedans, son col était ouvert et ses cheveux bizarrement emmêlés. Le père et le fils se regardèrent. Chose curieuse, la vue de Razyé ne causa pas à Gengis le petit frisson qu'il avait toujours ressenti, petit frisson de peur et de haine. Il avait l'impression que, désormais, il ne pouvait plus rien craindre de lui : ni ses coups, ni ses mauvaises paroles, ni ses moqueries. Il lui semblait qu'il était devenu son égal, voire son supérieur, qu'entre eux les rôles s'étaient inversés et qu'en face de lui l'autre était devenu un enfant. »
Maryse Condé. Op. cit.

127 Dawn Fulton. « Lectures monstrueuse: le fantastique dans Célanière Cou-coupé. » *Maryse Condé: rébellion et transgression*. Paris: Karthala, 2010.

128 Ibid.

129 Maria Fumagalli. Op. cit

130 Ibid.

L'œuvre de Condé se caractérise souvent par des récits polyphoniques, où plusieurs narrateurs mêlent leur voix afin de constituer la trame du récit. Chacun d'entre eux a eu appartenance culturelle et sociale définie, et distincte des autres, ce qui donne un relief particulier à ses romans: ils deviennent hétérogènes et peuvent être liés au concept de mosaïque, ou de collage, employés pour qualifier certaines œuvres post-modernes. En effet, *La Migration des Cœurs* se compose des récits d'une dizaine des narrateurs différents : tantôt des homologues des personnages de *Wuthering Heights*, tantôt de personnages propres à Condé, enfants de la seconde génération, domestiques, nourrices, marabouts et pêcheurs. La diversité culturelle est notable ici, puisque les différences dans la hiérarchie raciale aux Antilles affecte la description et la perception des différents événements. C'est en cela que *La Migration des Cœurs* correspond à la conception du récit patchwork et monstrueux évoquée par Fulton.

Pourtant, selon Todorov, le fantastique est un genre qui se caractérise tout d'abord par la simultanéité de deux mondes opposés, et par l'incertitude de la lecture qui s'ensuit : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel ». ¹³¹ Dès que le lecteur choisit entre une interprétation naturelle ou surnaturelle, le récit quitte le domaine du fantastique. Les deux, ou, dans le cas du roman de Condé, les multiples interprétations doivent rester tout aussi valables tout au long du récit, se contredisant sans s'entre-détruire. ¹³² Pour Todorov, c'est la suggestion plutôt que la conviction qui règne dans le récit fantastique : « « [j]'en vins presque à croire » : voilà la formule qui résume l'esprit du fantastique. La foi absolue comme l'incrédulité totale nous mèneraient hors du fantastique ; c'est l'hésitation qui lui donne vie ». Or, chez Condé, la frontière entre le monde rationnel et l'inconnu est particulièrement ténue, et le fantastique acquiert un statut tout aussi crédible que la réalité physique et matérielle des choses : au lieu de laisser le lecteur hésiter entre deux conceptions des faits, elle crée un univers dans lequel les explications surnaturelles tiennent lieu d'évidence. Ceci peut se rapprocher du réalisme magique, un courant littéraire qui incorpore des éléments surnaturels au sein d'un cadre avéré.

II.4.2.2. Religion vaudou et réalisme magique

L'esthétique de l'œuvre de Condé est constituée, essentiellement, de deux éléments : le réalisme magique auquel s'ajoute l'influence de la religion vaudou. Cette dernière se caractérise notamment par l'importance de la réincarnation, puisque, dans ce contexte, la mort ne représente qu'un rite de passage vers un autre monde.

« Dans *Wuthering Heights*, le caractère féodal de Hurle-Vent, sa situation isolée en haut de la colline, son côté « prison » qui rappelle les donjons, créent l'atmosphère fantastique, joints à la lande brumeuse et mystérieuse. Dans *La Migration des Cœurs*, c'est la magie noire des Antilles, un aspect du vaudou, qui se charge de susciter

131 Tzvetlan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Edition du Seuil, 1970.

132 Dawn Fulton. Op. cit.



l'ambiance du surnaturel. »¹³³

À la place du blanc spectre de Cathy dans *Wuthering Heights*, Maryse Condé choisit d'inclure la défunte dans des animaux ou des personnages. Le thème de la réincarnation s'introduit ainsi dans son roman, inspiré par Emily Brontë qui l'évoque dans une réplique d'Heathcliff¹³⁴, sans l'exploiter pour autant dans son livre. Maryse Condé le développe et lui accorde une grande place dans plusieurs passages de *La Migration des Cœurs*. Ciléas, l'un des kimbwazés que consulte Razyé, lui demande : « — Que veux-tu que j'en fasse ? Que je l'abrite dans le corps d'un enfant nouveau-né ? D'un animal familier ? Ou que je le lâche parmi les vivants pour leur enlever le sommeil et la paix ? »

L'aveu de quelques lignes d'Heathcliff, lequel révèle qu'il voit Cathy partout, devient le sujet de plusieurs pages de *La Migration des Cœurs* : la présence de Cathy dans le monde alentour, l'espièglerie de son fantôme qui se joue de Razyé s'y font davantage sentir, à différents moments.

« La magie des sorciers est absente de *Wuthering Heights*. Heathcliff cherche à retrouver Cathy dans la nature; Razyé, lui, en plus de parcourir les plaines et la savane, à l'écoute du moindre signe qu'elle lui enverrai, a recours à l'aide des babalawos et kimwasés, équivalents des marabouts, pour tenter d'entrer en contact avec elle. »¹³⁵

Ces sorciers lui promettent de lui ouvrir les portes de l'invisible et de l'outre-tombe lors d'une entrevue secrète; cependant, chaque tentative échoue : ils sont tués juste avant la cérémonie, punition légitime de leur transgression, ce privilège étant réservé aux seul babalawo :

« Ainsi, ce qui était déjà arrivé se reproduisait encore. Pour la deuxième fois, les invisibles le moquaient. Par deux fois, ils l'avaient laissé cogner sa face à la lucarne opaque de la mort, pour, en dernière minute, lui cacher son secret. Le grand rêve qu'il avait caressé ne se réaliserait jamais. Celle qu'il aimait était hors de son atteinte, à présent. Comment vivrait-il sans Cathy ? Un être humain peut-il vivre sans son âme ? »¹³⁶

Selon Bahsoun, il s'agit ici de «l'ironie du sort et [de] l'ironie narrative » :

« Maryse Condé soulève ici, en sourdine -- avec un certain amusement, nous le devinons --, la question de la fiabilité de la sorcellerie : est-ce là pure superstition, ou est-il vraiment possible d'interroger le monde des morts et de le décrypter ? La romancière ne tranche pas, elle fait juste apparaître l'ambivalence ». ¹³⁷

La Migration des Cœurs, comme *La Prisonnière des Sargasses* de Jean Rhys, insère habilement la question de la sorcellerie et de l'Obi, variante du vaudou, dans la fiction : l'atmosphère du roman de Jean Rhys est toutefois plus inquiétante encore que celle de *La Migration des cœurs* car, contrairement à Maryse Condé, son auteur ne tourne pas en dérision les personnages qui pratiquent la magie noire ; ainsi Christophine, la nourrice et amie d'Antoinette,

133 Jihad Bahsoun. Op. cit.

134 "I know that ghosts _have_ wandered on earth. Be with me always--take any form--drive me mad! only _do_ not leave me in this abyss, where I cannot find you!"
Emily Brontë. Op. Cit.

135 Jihad Bahsoun. Op. cit.

136 Maryse Condé. Op. cit.

137 Jihad Bahsoun. Op. cit.



semble une vraie magicienne capable de faire le bien comme le mal. Elle est un personnage convaincant et marquant : son portait se greffe dans l'esprit du lecteur et y demeure longtemps après la lecture du récit.

Par ailleurs, les esprits que dépeints Maryse Condé semblent dotés de pouvoirs leur permettant d'influencer le destin des vivants, c'est ainsi qu'est expliqué l'assassinat de Ciléas : « [c]ette affaire-là, on le voyait tout de suite, n'était pas une affaire ordinaire. Quel mortel dans son bon sens oserait s'attaquer à un kimbwazè, surtout s'il avait la réputation de Ciléas ? C'était à n'en pas douter une querelle entre grands. Entre esprits s'ébattant hors du monde quotidien que nous piétons tous. »¹³⁸

Maryse Condé insère dans son roman tous les éléments du vaudou et des superstitions antillaises: les objets évoquant la sorcellerie d'Afrique et des Antilles, tels les « colliers de perles rouges et blanches de Chango », les « cauris »¹³⁹, mais aussi les oiseaux qui seraient des incarnations d'esprits venant entourer les défunts et transmettre les messages des vivants aux invisibles de l'autre monde. Mais les êtres humains peuvent également se réincarner, ce processus transcendant alors les genres, l'espèce et les frontières géographiques, ainsi que le décrit Madhi, le dernier marabout consulté par Razyé avant sa mort :

« Je le sais, j'ai vécu dix vies, j'ai vécu cent vies avant celle que je vis aujourd'hui. J'ai été crapaud dans la vase, limace sur le bois pourri des arbres, ananas-bois à l'aisselle du gommier, oiseau quetzal me nourrissant de fruits plus rouges que mon aigrette. J'ai été vache à lait, j'ai été cabrit, j'ai même été femme et j'ai fait deux enfants. Deux garçons, je crois. C'était dans divers pays. En Chine. Au Japon. En Biélorussie. Quelquefois, je me souviens de toutes ces expériences, de ces amours, de ces déboires, et cela fait un grand désordre dans ma tête qui me force à rester, bouche muette, pendant qu'il est en moi. »

La particularité de l'univers que décrit Maryse Condé réside dans le lien qu'il entretient avec l'esclavage. En effet, le vaudou a longtemps été utilisé en contexte de servitude, notamment à Haïti, jouant un rôle important dans la révolution qu'a connu le pays en 1791. Cette religion, issue de Bénin et de l'Afrique de l'Ouest, prône l'existence de plusieurs divinités, chacune d'entre elles liée à un élément naturel ou à un lieu ; en outre, le vaudou est caractérisé par la pratique de sacrifices animaux et le recours aux incantations qui permettent la communication entre le monde des vivants et celui des morts. Religion que le christianisme a diabolisée, elle est pourtant utilisée à de nombreuses fins, qui ne sont pas toutes négatives : les habitants s'en servaient entre autres dans un contexte de maladie, pour favoriser guérison et apaiser la douleur. Ceci est illustré lorsque Catherine succombe à la fièvre cérébrale et que seule la médecine vaudou semble la soulager :

« Puisque le docteur Louisor, qui soignait toute la famille, ne comprenait rien à sa maladie, il a appelé un docteur réputé de La Pointe, un certain docteur Lacascade. Mais celui-là non plus, malgré sa mallette en cuir, son ventre, ses lunettes et son air important n'a servi de rien. Un cautère sur une jambe de bois. Aymeric cherchait le moyen de

138 Maryse Condé. Op. cit.

139 Coquillage ayant servi de monnaie à diverses populations, notamment en Asie et en Afrique Noire, il s'agit d'un objet utilisé dans l'art divinatoire du vaudou.

l'emmener en France auprès d'un grand professeur quand il a trouvé la solution : Man Victoria. C'est la personne qui a mis Cathy debout sur ses deux pieds. Une négresse d'origine Nago, noire comme le fond d'un canari et haute comme une touffe d'herbes de Guinée qui habitait au Moule, à la section Bois-Sergent. À ce qu'il paraît, avant elle, sa maman guérissait, et aussi la maman de sa maman avec des pratiques sorties de l'Afrique. Oui, c'est Man Victoria qui a rendu la vie à Cathy. Cathy était devenue un zombi et elle lui a donné du sel. [...] Ils ne servent à rien, les médicaments des Blancs. Il faut la science et la force de nos dieux d'Afrique. Aymeric alla chercher Man Victoire dans sa case derrière l'église du Moule et la ramena, petite femme noire dans sa robe de grand deuil, investie d'un pouvoir venant de plus loin qu'elle-même. Man Victoire refusa d'habiter dans l'habitation et établit ses quartiers dans les dépendances qu'occupaient les domestiques. Chaque matin, elle se levait dans le devant-jour et se ployait en prières sous un des mapous lélé du parc. Elle ne mangeait pas le manger des humains ordinaires mais se préparait des migans qu'elle assaisonnait de paroles magiques. Je faisais tout ce qu'elle me commandait. J'allais chercher des plantes dans la savane ou sur le bord de mer, je les mettais à sécher, je pilais des racines, je faisais des décoctions, je préparais des sinapismes et des potions. À force de nos soins conjugués, Cathy guérit et, avec elle, l'enfant qu'elle portait, car elle était enceinte. »

Toutefois, capturés puis vendus aux Caraïbes et aux États-Unis, la pratique du vaudou fut interdite aux esclaves, sous peine de torture et de mort. Ainsi, le vaudou devint l'unique lien qui les rattachait à un monde familier : déshumanisés et traités avec cruauté, forcés à vivre dans un environnement où tout était hostile, ils cherchèrent à préserver ce qui constituait une partie de leur identité.

Ce contexte a influencé la figure du zombi, mort-vivant créé par l'agencement de ses multiples significations spécifiques à chaque pays d'Afrique. Appelé mpumbi au Congo, il s'agit d'un individu cataleptique ; le nvumbi, en Angola, fait appel à un corps sans esprit. Au Ghana, le zan bibi est une créature de la nuit.¹⁴⁰ Toutes ces appellations font référence au zombie, qui, à Haïti, prend ses sources dans l'imaginaire de l'esclavage et dans la résurrection du Christ. Ainsi, certains prêtres vaudous utilisaient la tritododoxyne, une substance paralysante extraite de la peau d'un poisson, afin d'induire un état de mort apparente : ces individus étaient drogués, « zombifiés », en raison d'un crime commis envers la société. Leur incapacité à agir revêtait le caractère d'une sanction pour les pratiquants du vaudou ; ce processus devait ôter l'âme du condamné, et la placer dans une forme d'éternel purgatoire. Ces âmes pouvaient, par la suite, devenir des esprits maléfiques. Tel l'esclave dépersonnalisé, dépourvu de subjectivité en contexte d'oppression et de cruauté, incapable de se révolter, le zombie n'était plus qu'un corps physique : s'inspirant de la condition de leurs ancêtres durant l'esclavage, les prêtres vaudous estimaient que cette punition était légitime dans les cas de délits importants puisqu'elle rappelait les souffrances du passé. De plus, en brouillant la frontière entre vie et mort, ils opéraient une lecture différente du mythe de la résurrection : souvent, les zombies étaient enterrés puis déterrés, avant d'être considérés comme des êtres marginaux.¹⁴¹

140 Maxime Colombe. *Petite philosophie du zombie*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

141 Ibid.

Razyé est qualifié de zombie par Irmine et les marabouts qu'il consulte. Son désir de vengeance l'ayant poussé à brûler plantations et demeures, il n'hésite pas à voler et à tuer ses ennemis : pour les sorciers, ce crime est à l'origine de son absence d'âme, faisant de lui l'incarnation du zombie. Parce que son âme est associée à Catherine, le processus s'en trouve amplifié ; Irmine, son épouse, décrit cette impression :

« Il arrive raide et droit comme un I, coupant à travers la savane. Il marche à grands pas mécaniques, et l'impression qu'il donne est celle d'un zombie. Cathy était le sel de sa vie et il l'a perdue. Il ne mange plus ni ne dort plus. La nuit, je l'entends qui rage et supplie devant sa fenêtre ouverte à deux battants sur la noirceur sèche et poreuse. »

Puisque le zombie est associé à la dépossession subit par l'esclave, faisant de lui un être humain dont on a dérobé l'âme, la portée que Maryse Condé accorde à l'au-delà devient plus significative. Selon elle, cet autre monde pourrait être l'archétype d'une société dépourvue de hiérarchie sociale et raciale. C'est pourquoi, à la mort de Ciléas, Razyé s'interroge : « Ciléas et Cathy n'allaient-ils pas tous les deux au même endroit, là où il n'est plus ni blanc ni noir ni mulâtre ni pauvre ni riche ni bâtard ni légitime ? »

Cet au-delà utopique explique aussi l'esthétique employée par Maryse Condé, qui se rapproche du réalisme magique, un courant qui prône « la subversion par l'imaginaire des vérités établies » : en transgressant les lois du réel, la magie ouvre la voie au possible. Aussi, le réalisme magique fleurit-il dans les contextes d'oppression, accordant une voix aux perspectives marginales, invisibles, interdites.¹⁴²

Au-delà du paradoxe entre les deux termes qui le constituent, le réalisme magique représente l'affranchissement de l'imaginaire face à la répression culturelle et politique. Ceci était vrai concernant les esclaves, africains opprimés par les américains et européens blancs, mais ce contexte s'applique également aux antillais, créoles et africains désirant s'affranchir du poids de la (néo)colonisation et des marques qu'elle a laissés. Puisque les valeurs qui constituent les différentes cultures marginales sont discréditées par l'occident, et que la langue du conquérant ne parvient pas à les traduire, les écrivains quittent le rationnel et l'ordre connu pour permettre de retrouver, grâce à l'imaginaire, des visions d'un monde précolonial qui n'a laissé que peu de traces. La religion vaudou et les superstitions régionales comptent parmi ces éléments perdus. Afin d'y parvenir, l'une des caractéristiques de ce genre est l'intégration de faits magiques dans un quotidien concret : Maryse Condé s'inscrit ainsi dans la lignée de ces auteurs qui, tel Gabriel Garcia Márquez, favorisent l'union du surnaturel et du réel dans un même paradigme.

En cela, le réalisme magique se distingue des autres genres du surnaturel, ou de la littérature de l'imaginaire. En premier lieu, il est différent de la science-fiction, puisque celle-ci conçoit une réalité autre, distincte. Car le réalisme magique répond à des enjeux plus actuels :

« [U]ne recherche du sacré et des traditions anciennes face à un monde matérialiste ;

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

l'opposition à la mondialisation, au totalitarisme, aux guerres, au néo-impérialisme et à la destruction de la nature ; la quête d'identité dans un monde de plus en plus homogène et, bien sûr, la reconstruction d'une spécificité culturelle après la colonisation ».¹⁴³

Notons ici la différence entre deux autres genres : contrairement au merveilleux, suffisamment éloigné du réel, le fantastique suscite de l'inconfort. La censure préconisée par Platon dans sa République reflétait déjà l'angoisse envers les thèmes fantastiques. Pour assurer le bon fonctionnement de la société, le philosophe préconise l'interdiction de toute littérature traitant des fantômes et des cadavres, ainsi que de l'esclavage, de l'oppression des femmes, de la sexualité et des accouchements.¹⁴⁴ Ce silence est nécessaire pour maintenir un état ordonné et unifié où la domination de l'homme rationnel est assurée. Ce sont ces thèmes qui seront exploités par les écrivains tels que Maryse Condé, le fait qu'il s'agisse d'une femme n'est pas anodin; car la place qu'elle accordera à la mort, au rapport au corps, à la sexualité et au statut de la femme est essentielle. Elle n'hésitera pas à décrire de manière détaillée ce que les philosophes proscrivaient. Par conséquent, « comme son descendant le réalisme magique, qui infiltre davantage le réel, le fantastique est la voix de l'Autre. »¹⁴⁵ Chez Maryse Condé, l'Autre apparaît sous différentes formes, dont toutes correspondent néanmoins à des figures minoritaires ou marginales: Razyé en est une première incarnation, étant donné son statut et surtout ses origines incertaines; puis, les domestiques et nourrices, issus de milieux divers.

Grâce à l'intégration de croyances traditionnelles et au refus du schisme réel-surnaturel, le réalisme magique fusionne le monde des esprits et celui des vivants. Les morts apparaissent pour annoncer leur décès, conseiller leurs proches ou tenir des promesses. Ils sont dépourvus de l'aura distante spécifique au fantastique traditionnel, puisque tous comme les vivants, ils ont souhaits, aspirations, désirs de vengeance. Les vivants et les morts occupent ensemble le quotidien réaliste magique. Peu différenciés, les uns possèdent des pouvoirs associés à l'au-delà tandis que les autres gardent les attributs de leur vivant. Chez Condé, les proches ne meurent que « pour mieux être présents, offrant protection et conseils ».

De plus, le réalisme magique a parfois un lien avec le féminisme. Dans ce contexte, la religion est vue comme une institution patriarcale, en ce que Dieu incarne la domination non seulement masculine mais blanche. C'est pourquoi certaines féministes ont cherché à réviser les religions dominantes, voire à ressusciter un paganisme gynocentré. Trop souvent, les occidentales qui souhaitent échapper aux dogmes patriarcaux du christianisme tombent dans un bouddhisme tout aussi glorificateur de la domination masculine. Afin de répondre au besoin de morale, et de « magie » qu'éprouvent les écrivaines concernées, le réalisme magique exprime « une quête

143 Ibid.

144 Françoise Collin, Evelyne Pissier et Eleni Varikas. *Les Femmes, de Platon à Derrida*. Anthologie critique. Paris: Plon, 2000.

145 Katherine Roussos. Op. cit.

personnelle du sacré, qui transcende les dogmes et déracine le conditionnement ». ¹⁴⁶ De nombreux contes fantastiques féminins présentent un caractère régressif - ceci soit dit sans nuance péjorative ; ils évoquent un souhaitable retour aux règnes minéral, végétal, animal conçus comme des espèces de paradis perdus : « ils brisent l'identification de l'individu aux conventions de toutes sortes, dictées par les exigences de la vie sociale, ils expriment le rêve de l'existence plénière, un retour aux sources et aux ressources du moi sauvage, une volonté de dépossession et de détachement ». ¹⁴⁷ À la fois interrogation critique et célébration carnavalesque de l'hybridité, le réalisme magique réunit le concret et l'onirique, le politique et le poétique.

Ces éléments permettent de dégager la définition suivante, qui est forcément limitée, puisque la diversité des contextes qui favorise l'emploi du réalisme magique participe de sa complexité : il s'agit d'un genre littéraire dans lequel « l'incursion du surnaturel sert à déstabiliser la réalité quotidienne, afin de créer un discours subversif ». ¹⁴⁸ Il correspond à une remise en cause du paradigme dominant, ainsi qu'une affirmation d'autres valeurs. Car cet aspect apparaît dans les deux romans, bien que de manière différente: néanmoins, l'objectif demeure la subversion des structures binaires, déstabilisant ainsi la hiérarchie qui les relie, afin d'atteindre des paradigmes plus hétérogènes.

146 Ibid.

147 Ibid.

148 Ibid.



Partie III : Au-delà des structures binaires

Pour Gilbert et Gubar, l'univers de *Wuthering Heights* se caractérise par la coexistence d'éléments radicalement opposés :

« People with decent Christian names (Catherine, Nelly, Edgar, Isabella) inhabit a landscape in which also dwell people with strange animal or nature names (Hindley, Hareton, Heathcliff). Fairy-tale events out of what Mircea Eliade would call « great time » are given a local habitation and a real chronology in just that historical present Eliade defines as great time's opposite. Dogs and gods (or goddesses) turn out to be not opposites but, figuratively speaking, the same words spelled in different ways. Funerals are weddings, weddings funerals. And of course, most important for our purposes here, hell is heaven, heaven hell, though the two are not separated, as Milton and literary decorum would prescribe, by vast eons of space but by a little strip of turf.»¹⁴⁹

Ce dernier point est particulièrement important, puisque toute la tension qui émane de ces structures binaires semble être concentrée dans la poétique des lieux. Car en effet, lors d'une première lecture, les deux microcosmes que représentent la demeure de *Wuthering Heights* et celle de *Thrushcross Grange* paraissent antinomiques. Dès lors, les personnages et leurs actions se déclinent en d'autres structures binaires qui se répandront au cours du roman, tels des cercles concentriques : Paradis/Enfer, Bien/Mal, nature/culture, masculin/féminin. En transposant le roman aux Antilles du XXe siècle, Maryse Condé s'appuie sur un contexte différente, mais dont l'issue est similaire : si Brontë a recours à la thématique du conflit entre classes sociales, incarnées par Heathcliff et Edgar, Condé fait de l'arrière-plan politico-social un élément plus dominant; Razyé et Aymeric représentant la division entre planteurs et anciens esclaves. Par conséquent, le système d'oppositions est conservé.

Toutefois, il ne faudrait pas s'arrêter à cette première lecture, car un processus de subversion apparaît dans les deux romans. Celui-ci affecte les structures binaires évoquées, inversant parfois la hiérarchie de l'ordre établi. La principale illustration de ce phénomène pouvant se résumer dans le rapport entre Paradis et Enfer, respectivement *Wuthering Heights* et *Thrushcross Grange*, qui est modifié. Cette subversion résulte d'un rejet des structures binaires, reflétant notamment une logique de déconstruction : l'un des deux pôles, le Paradis, le Masculin, étant valorisé au dépens de l'autre, l'enfer, le féminin, il convient, dans un premier temps, d'inverser le rapport de force, avant de le neutraliser afin de créer de nouveaux concepts.¹⁵⁰ Notons ici que la figure de l'androgynie, évoquée au premier chapitre, fait partie de ces notions, puisque le rapport de force entre le masculin et le féminin, Heathcliff et Catherine, a été inversé, avant que les deux pôles n'en forment plus qu'un seul, abolissant ainsi l'opposition hiérarchique qui les séparait.

149 Gilbert & Gubar. Op. cit.

150 Lucie Guillemette et Josiane Cossette (2006). « Déconstruction et différence ». Louis Hébert (dir.), *Signo*. [en ligne]. Québec: Rimouski. (disponible sur <<http://www.signosemio.com/derrida/deconstruction-et-difference.asp>>. Consulté le (20 avril 2017).

De ce fait, outre le processus de subversion, le dualisme sur lequel se fonde chacune des deux œuvres est dépassé: pour Brontë, cela se produit grâce à l'instauration d'une harmonie menant à un renouveau libérateur du cycle répétitif du roman. Pour Condé, les oppositions sont défaites grâce à l'instauration de paradigmes qui seront non pas binaires mais multiples, faisant apparaître une identité patchwork, ainsi que l'écrit Maria Fumagalli.¹⁵¹

III.1.Des univers antinomiques

III.1.1. La dichotomie Paradis/Enfer

La dynamique entre Wuthering Heights et Thrushcross Grange a souvent été analysée en termes d'opposition ; Gilbert et Gubar l'interprètent comme la dichotomie entre Paradis et Enfer. Dès lors, tous les éléments contradictoires qui caractérisent les deux demeures peuvent être liés à cette conception: les manifestations du pôle négatif se rattachant à Wuthering Heights et donc à l'Enfer, tandis que le pôle positif représente Thrushcross Grange, le Paradis. Cette connotation biblique est illustrée par le fait que Heathcliff/Razyé incarne le diable, figure de l'Enfer ; en parallèle, Aymeric, l'homologue antillais d'Edgar Linton, est qualifié de « chérubin céleste » dans l'œuvre de Condé.¹⁵² En outre, Wuthering Heights incarne la représentation de l'Enfer en ce que l'énergie qui en émane reflète l'hostilité, la violence et le chaos.¹⁵³ Ainsi, lors de sa première visite, Lockwood remarque que l'invitation à entrer que lui adresse Heathcliff « exprimait le sentiment : « allez au diable » ». De plus, Lockwood compare les chiens qui « hantent » le lieu à « des démons à quatre pattes », prêts à attaquer les étrangers dont la présence est indésirable. Ce portrait de Wuthering Heights en tant qu'Enfer est complété par deux éléments supplémentaires. D'une part, l'absence de lien clairement identifiable entre les trois habitants que sont Heathcliff, Hareton et Catherine II¹⁵⁴; Lockwood émet plusieurs suppositions au cours de sa première visite, imaginant que Catherine est tantôt l'épouse, tantôt la fille de Heathcliff. D'autre part, la tempête qui ravage les lieux participe de cette atmosphère infernale :

« Pathless as the kingdom of the damned, the "billowy white ocean" of cold that

151 Maria Fumagalli. Op. cit.

152 "Aymeric était accompagné de sa sœur Huberte à laquelle curieusement, il ressemblait, en plus efféminé. C'est qu'il était tellement blond, qu'il avait le teint tellement rose et les yeux tellement bleus que les siens l'avaient surnommé « Chérubin céleste ». Les mauvaises langues, elles, disaient brutalement « Popote ». Il avait étudié l'agronomie tropicale à l'université et passé plusieurs années à Bordeaux chez le frère aîné de son père, ce qui fait qu'il brodait le français et ne savait pas parler créole." Maryse Condé. Op. cit.

153 « If we identify with Lockwood, civilized man at his most genteelly "cooked" and literary, we cannot fail to begin Brontë's novel by deciding that hell is a household very like Wuthering Heights. The general air of sour hatred that blankets the Heights, moreover, manifests itself in a continual, aimless violence. » Gilbert & Gubar. Op. cit.

154 « Thus just as Milton's hell consists of envious and (in the poet's view) equality-mad devils jostling for position, so these inhabitants of Wuthering Heights seem to live in chaos without the structuring principle of heaven's hierarchical chain of being, and therefore without the heavenly harmony God the Father's ranking of virtues, thrones, and powers makes possible. » Ibid.



surrounds *Wuthering Heights* recalls the freezing polar sea on which Frankenstein, Walton, the monster—and the Ancient Mariner—voyaged. It recalls, too, the "deep snow and ice" of Milton's hell, "A gulf profound as that Serbonian Bog... Where Armies whole have sunk" and where "by harpy-footed" and no doubt rather Heathcliff-ish "Furies hal'd / ... all the damn'd/Are brought... to starve in Ice" (*Paradise Lost*, 2. 592-600). »¹⁵⁵

Maryse Condé décrit également la demeure de Razyé comme un enfer, puisque l'Engoulvent représente des valeurs similaires à celles incarnées par les Hauts. C'est ce qu'admet Razyé lorsqu'il revient en Guadeloupe après le mariage de Catherine, et qu'il se rend dans la maison qui fut son foyer :

« La salle à manger était encore plus sale et misérable que dans son souvenir. Sur le plancher poussiéreux, quelques meubles dépareillés jouaient aux quatre coins. Un piano s'ennuyait sous sa housse. Un homme assis devant un verre et une bouteille de rhum agricole à moitié vide releva la tête, et Razyé faillit ne pas le reconnaître tant il avait changé. Justin était défait, vieilli. De châtain clair, ses cheveux avaient viré au blanc jaunâtre. Une barbe de même couleur mangeait sa figure, dans laquelle les yeux flambaient, rouges comme des signaux de détresse. Il ricana :

— Eh bien ! le diable est sorti de son enfer !

Razyé se déchargea de son lourd sac, s'assit de l'autre côté de la table et but au goulot.— Dis plutôt que deux diables se retrouvent en enfer. »

Par ailleurs, l'aspect Biblique est renforcé par l'opposition entre l'ordre et le chaos :

« The setting is a microcosm of the universal scheme as Emily Bronte conceived it. On the one hand, we have *Wuthering Heights*, the land of storm; high on the barren moorland, naked to the shock of the elements, the natural home of the Earnshaw family, fiery, untamed children of the storm. On the other, sheltered in the leafy valley below, stands Thrushcross Grange, the appropriate home of the children of calm, the gentle, passive, timid Lintons. Together each group, following its own nature in its own sphere, combines to compose a cosmic harmony. It is the destruction and re-establishment of this harmony which is the theme of the story. »¹⁵⁶

David Cecil fait apparaître deux pôles qui sont non seulement opposés, mais qui s'assemblent afin de créer une harmonie cosmique. S'appuyant sur cette analyse, Dorothy van Ghent stipule qu'il s'agit du contraste entre l'humain et l'inhumain, le connu et l'inconnu; car seul le premier pôle, représentant l'ordre, la hiérarchie, voire la beauté, s'apparente au Paradis; à l'opposé, le désordre, la violence, l'aspect cru et défraîchi des lieux et des personnages les relie à l'Enfer.¹⁵⁷ En d'autres termes, ce qui est humain revient au Paradis, tandis que le non-humain, le démoniaque est naturellement rattaché à l'Enfer :

« We mark this allegiance when we associate the Heights with childhood, the

155 Ibid.

156 David Cecil. "Emily Bronte". *Early Victorian Novelists*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1935. Pp. 174- 177.

157 "The effect is one of contrast between finite and infinite, between the limitation of the known and human, and the unlimitedness of the unknown and the nonhuman. So also in *Wuthering Heights*: set over against the wilderness of inhuman reality is the quietly secular, voluntarily limited, safely human reality".

Van Ghent. Op. cit.

Grange with adult compulsions. The Heights is also the place of soul, the Grange of body. Imagination, the will, the animal life, folk-wisdom, love, superstition, ghosts: these are at home in the Heights. The Grange houses reason formality, thinner blood. »¹⁵⁸

Plusieurs structures binaires émergent ici, découlant de la construction manichéenne entre Bien et Mal, Paradis et Enfer: l'opposition entre le corps et l'âme, le spirituel et le matériel, l'imagination et la raison, complétant les analyses de Cecil et de van Ghent. Afin d'illustrer cette dichotomie, on peut se référer à la seconde partie de *Wuthering Heights*, dans laquelle Catherine II évoque le désaccord qu'elle a eu avec Linton : bien qu'elle diffère de sa mère à plusieurs égards, elles ont pour point commun la passion pour la nature et ce que d'autres nomment leur caractère « sauvage » ; quant à Linton, il incarne l'ordre et la mesure, autrement dit, la culture, tout comme sa mère Isabella, engendrée par Thrushcross Grange :

« One time, however, we were near quarrelling. He said the pleasantest manner of spending a hot July day was lying from morning till evening on a bank of heath in the middle of the moors, with the bees humming dreamily about among the bloom, and the larks singing high up overhead, and the blue sky and bright sun shining steadily and cloudlessly. That was his most perfect idea of heaven's happiness: mine was rocking in a rustling green tree, with a west wind blowing, and bright white clouds flitting rapidly above; and not only larks, but throstles, and blackbirds, and linnets, and cuckoos pouring out music on every side, and the moors seen at a distance, broken into cool dusky dells; but close by great swells of long grass undulating in waves to the breeze; and woods and sounding water, and the whole world awake and wild with joy. He wanted all to lie in an ecstasy of peace; I wanted all to sparkle and dance in a glorious jubilee. I said his heaven would be only half alive; and he said mine would be drunk: I said I should fall asleep in his; and he said he could not breathe in mine. »

Le contraste est explicite et apparaît sur plusieurs plans : Linton favorise une nature statique et idéalisée, un paradis que Catherine II qualifie de semi-vivant, puisque ce qu'elle désire se situe dans un univers en mouvement, empli de sensations et de musique. La description de Linton, caractérisée par des adverbes suggérant le calme ou l'absence, « dreamily », « cloudlessly », fait place à un monde en action, ainsi que le reflètent la forme des verbes « rocking », « rustling », « blowing », « pouring. »

Si l'Engoulvent est le lieu où l'on pratique le vaudou, où l'on accorde une place importante au corps, à ses origines africaines et créoles, le domaine des Belles-Feuilles est habité par des individus marqués par une faiblesse physique, privilégiant la culture européenne et le « bon français ». Gilbert et Gubar proposent une interprétation du roman de Brontë qui s'applique aussi au texte de Condé, résumant certaines des structures binaires mentionnées, et établissant un parallèle entre l'opposition Paradis/Enfer et l'antagonisme nature/culture :

« To say that Thrushcross Grange is genteel or cultured and that it therefore seems « heavenly » is to say, of course, that it is the opposite of *Wuthering Heights*. And certainly at every point the two houses are opposed to each other, as if each in its self-assertion must absolutely deny the other's being. Like Milton and Blake, Emily

158 Ibid.



Brontë thought in polarities. [...] Where *Wuthering Heights*, moreover, is close to being naked or « raw » in Levi-Strauss' sense—its floors uncarpeted, most of its inhabitants barely literate, even the meat on its shelves open to inspection—Thrushcross Grange is clothed and « cooked »: carpeted in crimson, bookish, feeding on cakes and tea and negus. It follows from this, then, that where *Wuthering Heights* is functional, even its dogs working sheepdogs or hunters, Thrushcross Grange (though guarded by bulldogs) appears to be decorative or aesthetic, the home of lapdogs as well as ladies. And finally, therefore, *Wuthering Heights* in its stripped functional rawness is essentially anti-hierarchical and egalitarian as the aspirations of Eve and Satan, while Thrushcross Grange reproduces the hierarchical chain of being that Western culture traditionally proposes as heaven's decree. »¹⁵⁹

Il apparaît donc que la nature est constamment liée à *Wuthering Heights* et à l'Engoulvent, tandis qu'une conception plus sophistiquée correspond à Thrushcross Grange et au domaine des Belles-Feuilles : les premiers étant sauvages, peuplés d'individus illettrés et ne maîtrisant pas l'usage standard de la langue concernée, ainsi qu'en témoignent l'accent du Yorkshire de Joseph où le Créole des domestiques et de Catherine chez Condé. À l'opposé, le second pôle incarne l'éducation et l'érudition, puisque Edgar et Aymeric ont bénéficié du pouvoir la culture dominante: c'est ainsi que dans les deux romans, Catherine II, enfant de la culture, apprend à lire à Hareton, enfant de la nature. Maryse Condé ajoute à cet antagonisme l'aspect racial, puisque le conflit de classes entre Heathcliff et Edgar est transposé à un contexte post-esclavagiste.

III.1.2. Lutte des classes et conflit racial

En conséquence de la dichotomie Paradis/Enfer et de l'opposition entre nature et culture, émerge une autre forme de structure binaire, représentée par la lutte des classes chez Brontë, et le conflit racial chez Condé. en effet, selon Terry Eagleton, critique marxiste, le thème central de *Wuthering Heights* serait l'antagonisme entre classes sociales : le yeomanry qu'incarne la famille Earnshaw et les propriétaires terriens dont fait partie Edgar Linton.¹⁶⁰ Néanmoins, la distinction entre les deux familles demeure ténue, car leur position dans la hiérarchie sociale dans l'Angleterre du 18e et 19e siècle se définit par une certaine précarité: ni les Lintons, ni les Earnshaws ne faisaient partie de l'aristocratie ; il s'agit davantage de membres de la classe moyenne supérieure. Ceci ne s'applique pas à Heathcliff, car lorsque M. Earnshaw l'accueille, celui-ci n'est qu'un orphelin dont on ignore jusqu'au nom. De ce fait, il se rapproche de la condition des domestiques, issus de la classe inférieure, ce qui constitue l'un des arguments qu'emploient Hindley afin de justifier son rejet. Selon Eagleton, si Catherine décide d'épouser Edgar, c'est parce qu'elle considère Heathcliff comme lui étant socialement inférieur.

Un siècle sépare le contexte de *Wuthering Heights* de celui de *La Migration des Cœurs* ; malgré cela, l'aspect politico-social du premier texte est radicalisé et transposé aux Antilles, avec, notamment, la révolution des ouvriers qui tient une place importante dans le roman. « Maryse

159 Gilbert & Gubar. Op. cit.

160 Terry Eagleton. *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës*. Basingstoke: Macmillan, 1975. pp. 106.

Condé troque les conséquences du capitalisme contre celles de la colonisation. Razyé devient le vengeur des esclaves quand Heathcliff était celui des opprimés. »¹⁶¹ Ainsi, la vengeance de Razyé acquiert une teneur différente : il cherche non seulement à se venger de la séparation de Catherine, mais aussi des humiliations que lui et les anciens esclaves ont dû subir. Car dans la Guadeloupe du 19e siècle, les mulâtres tels que les Gagneurs redoutaient tout contact avec les anciens esclaves, vivant dans une crainte constante de « négrofication ».¹⁶² C'est pourquoi ils tentaient d'initier un processus de « blanchiment », ou de lactification¹⁶³, en modifiant leur langage et leur attitude, mais aussi en épousant des Blancs : l'objectif était de gravir l'échelle sociale dans un contexte d'instabilité socio-économique. Le médecin que consulte Aymeric lors de la fièvre cérébrale de Catherine observe ceci : « il les connaissait tellement. Ces békés à présent sans un sou, méprisant tous les gens à peau plus foncée que la leur, mais bien obligés de faire semblant, vu leur nouvelle condition. »

La « nouvelle condition » à laquelle il est fait allusion correspond aux changements qui surviennent avec le progrès et la Révolution Industrielle. En effet, à la fin du 19e siècle, les planteurs et producteurs de canne à sucre connurent un déclin causé par l'importation de betteraves sucrières. L'élite blanche se sentait donc menacée par les mulâtres d'une part, qui cherchaient eux-mêmes à améliorer leur condition et à se distinguer des anciens esclaves, mais aussi par les socialistes qui formaient le « parti des noirs » et devint, en 1898, le parti politique le plus important de la Guadeloupe. Puisque le succès politique et financier des autres groupes de la société menaçait la supériorité de cette élite blanche, l'idéologie raciste, la discrimination et l'oppression en furent exacerbées. Ceci est explicité par plusieurs personnages issus des différentes catégories sociales, dont Irmine de Linsleuil : bien qu'étant elle-même issue de l'élite privilégiée, elle déplore les conditions de vie des anciens esclaves et constate que malgré l'abolition, peu de choses ont évolué ; elle n'hésite pas à chercher refuge chez sa nourrice, Mabo Julie, une femme noire pour qui elle a conservé de l'affection, malgré l'hostilité dominante de l'époque :

« En un sens, me retrouver chez Mabo Julie peut passer pour une déchéance pire encore que vivre à L'Engoulvent. Là, je dépends de la bonté d'une servante. Je vis entièrement à ses crochets parmi nos anciens esclaves. Mais je n'ai jamais connu aucun orgueil de ma couleur. Avant même de connaître Razyé et de mettre au monde son enfant, je m'intéressais aux Noirs. Je suis née bien après l'abolition de l'esclavage, et Mabo Julie m'en a toujours parlé comme du temps de l'enfer. Pourtant, je n'imaginai pas comment la condition des esclaves avait pu être pire que celle que je connaissais. Je voyais les Noirs partout subalternes, ombres soumises, allant et venant à travers l'habitation et satisfaisant aux moindres caprices. Mon père soutenait qu'il fallait s'en méfier ; ma mère rappelait les devoirs des chrétiens à leur endroit. En réalité, personne ne s'occupait de savoir exactement qui ils étaient. Je crois que leurs passions sont plus fortes que les

161 Jihad Bahsoun. Op. cit.

162 Ibid.

163 Frantz Fanon. Peau noire, masques blancs. Editions Points, 2015.



nôtres et leurs rêves plus fous à l'intérieur de leurs têtes. Je crois qu'ils sont anarchiques. Parce qu'ils ont beaucoup souffert, ils sont susceptibles, agressifs, lents à se confier et à dire la vérité. Dans leur idée, rien jamais ne pourra venir à bout de la scélérateuse de l'existence. »

Ce discours est une réflexion sur les conséquences de l'esclavage, et contredit l'idée selon laquelle l'abolition aurait radicalement amélioré les conditions de vie des anciens esclaves. Aymeric partage les mêmes idéaux que sa sœur, un fait que sa famille déplore puisque les noirs, comme aux États-Unis, sont considérés comme des « sauvages » et des « sous-hommes ». Ensuite, en disant de leurs passions qu'elles sont hypertrophiées, le personnage leur confère une sorte de supériorité : ils brûlent d'un feu que les blancs ne peuvent pas connaître, comme le dit Razyé à sa maîtresse au chapitre 2 ; leur monde intérieur est plus riche et plus vivant. C'est un peu la même chose pour les habitants du Yorkshire, jugés si spéciaux par Lockwood et à propos desquels il affirme qu'ils vivent plus à l'intérieur d'eux-mêmes que ceux des villes. Les personnages d'Emily Brontë, si incompris par la critique victorienne, jugés « abominablement païens », ont justement intéressé Maryse Condé à cause de leur statut particulier et de leur étrangeté ; elle a décidé que mieux que tout autre, ils pouvaient se glisser dans la peau de personnages noirs.¹⁶⁴

L'antagonisme entre les différentes catégories de la population apparaît notamment lors du mariage de Cathy, mulâtre, et Aymeric, Béké :

« Les gens de la région qui n'étaient pas accoutumés à voir pareille multitude de Blancs se massaient sur le bord des chemins ou sur le devant de leurs portes et ronchonnaient :

— Voilà bientôt cinquante ans que l'esclavage des nègres est soi-disant fini, et pourtant ils ne trouvent que la misère au fond du kwi de leur vie. Pendant ce temps-là, les békés paradent toujours dans la même opulence sans souffrance...

Voyant cette foule silencieuse serrée autour d'eux, les békés avaient peur, mais ils cachaient leurs sentiments sous des sourires et des accolades et des baisers et des baise-mains qu'ils se faisaient les uns aux autres. C'est qu'ils n'en étaient pas encore revenus de la liberté qu'avaient gagnée les nègres à coups d'incendies d'habitations, d'empoisonnements de maîtres et de bétail. C'est qu'ils n'en revenaient pas des discours des premiers politiciens mulâtres qui se levaient partout dans le pays et prétendaient nier ce que la blancheur signifiait depuis le temps. Est-ce que c'était la fin du monde qui s'annonçait ? Est-ce que, les unes après les autres, les familles allaient s'allier à des mulâtres comme les Linsseuil le faisaient aujourd'hui ? Ou pire encore à des nègres ? Et, qui sait, un jour, à des Zindiens ? Est-ce que la Guadeloupe allait devenir un vaste manjé-kochon où on ne distinguerait plus ni les couleurs ni les origines ? »

Ce mariage, parce qu'il remet en cause la barrière entre les deux classes, suscite dédain chez les anciens esclaves, hypocrisie chez les planteurs. L'amabilité et la politesse sont feintes, dissimulant la crainte d'un métissage qui menacerait l'identité et la supériorité blanche. Ainsi, Cathy Gagneur se situe dans une position liminaire: en tant que mulâtre, elle est supérieure aux anciens

164 Jihad Bahsoun. Op. cit.

esclaves, mais inférieure à l'élite blanche. Ce conflit identitaire la conduira à choisir entre les deux extrêmes de cette échelle, Razyé et Aymeric, entre le sauvage et le civilisé.¹⁶⁵

La seconde partie du roman renforce cette ambivalence identitaire : Catherine II, élevée par un père Béké, ne connaît que cette culture; encore plus que sa mère, elle a été amené à rejeter ses origines africaines et créoles. Lorsqu'elle comprend que son éducation est le fruit d'un processus de lactification, elle décide qu'il fallait découvrir qui elle était réellement. Des Moudongues, des nègres marrons, elle avait, certes, entendu parler, mais toujours de façon négative... Histoires de vols et de viols, de massacres et de tueries à la machette ». Toutefois, elle est influencée par ce que Fanon décrit comme « manicheism delirium », une notion soulignant l'antagonisme racial, associant ce qui est Bon aux blancs et ce qui est Mal aux noirs.¹⁶⁶ Tout comme sa mère, Cathy II associe les aspects sombres, instinctifs, de sa personnalité à ses origines africaines. Elle peine à se défaire du "masque blanc" qui l'empêche d'accepter cette partie essentielle de son identité. Bien qu'elle ait épousé Razyé II, elle continue de signer en tant que Cathy de Linsleuil, affirmant la domination de son héritage blanc. Cependant, lorsqu'elle se confie à Ada, une femme de pêcheur noire qui l'aide durant sa grossesse, elle déclare : « j'aurais tellement aimé être ton enfant. Sortie de ton ventre à toi, négresse simple et vaillante, les deux pieds dans la réalité. »

Ainsi, Cathy et sa fille ne parviennent à s'identifier ni à la culture Béké, ni à leur héritage africain : en tant que créoles, leur identité ne peut pas s'exprimer par un antagonisme qui opposerait deux conceptions distinctes; la complexité et la richesse de la culture caribéenne ne le permet pas. Mais ce n'est pas l'unique opposition qui doit être dépassée, car les structures binaires évoquées ci-dessus sont liées les unes aux autres : le dualisme entre Paradis/Enfer entraîne l'opposition nature/culture qui a pour continuité le conflit de classe et de race. Afin qu'une identité puisse émerger dans un contexte plus favorable, il est nécessaire de neutraliser ces antagonismes, en inversant le rapport de force entre les deux pôles.

165 « It is not surprising therefore, that despite being a product of mixed liaisons, Catherine Gagneur/de Linsseuil will never be able to act as a « bridge » between the two dominant racial groups on the island. She is instead induced to believe that she must choose which side of the non-existent bridge between the two corresponding cultures (« Africa » and « Europe »/ « Savagery » and « Civilization ») she wants to belong to. »
Maria Fumagalli. Op. cit.

166 Dans son ouvrage les Damnés de la Terre, Fanon explique que le manichéisme du colon produit le manichéisme du colonisé. À la théorie de « l'indigène mal absolu » répond la théorie du « colon mal absolu », car « le colonialisme n'a cessé d'affirmer que le nègre est un sauvage », habitant « un repaire de sauvages, un pays infesté de superstitions et de fantasmе, voué au mépris, lourd de la malédiction de Dieu, pays d'anthropophages, pays de nègres. »



III.2.Subversions

III.2.1. Une polarité inversée

Pour Catherine Lanone, il ne faut pas s'arrêter à l'apparente opposition entre les Hauts et la Grange, « la ferme fruste et la denure raffinée », car celle-ci renferme une complexité qui révèle une dynamique changeante et subversive :

« [C]ertes, le lecteur est tenté de comparer la douceur de l'une et la sauvagerie de l'autre, la constriction des Hauts cernés de barrières et l'expansion de la Grange avec son parc ; le texte nous invite sans cesse à contraster l'univers de la bibliothèque et celui de la cuisine, à opposer les tapis aux dalles blanches polies par le temps, le luxe du lustre miroitant et des tentures écarlates aux étains ternis, aux crèches et au buffet de chêne rustique. »¹⁶⁷

Si les Hauts sont associés à l'Enfer et la Grange au Paradis, ceci s'inverse selon les personnages : tout corps étranger sera affecté de manière négative par l'environnement dans lequel il s'insère. Ceci s'applique dans les deux sens, concernant autant les Hauts que la Grange. Ainsi, le cadre somptueux de Thrushcross Grange, avec ses serviteurs et ses rituels polices, se referme aussi comme un piège cruel sur ceux qui ne lui appartiennent pas. À *Wuthering Heights*, Catherine II se compare à un poney qui ne supporte plus d'être enfermé, mais sa mère dépérit à la Grange, plante sauvage arrachée à la lande ingrate, et transplantée dans un sol doux et moelleux qui l'étouffe. Pour Heathcliff, Edgar Linton aurait tout aussi bien pu planter un sapin dans un pot de fleurs, tant le déracinement est fatal.

« Ce n'est pas en posant quelques crocus sur l'oreiller que Linton peut sauver sa femme. Il faudrait ouvrir la chambre au vent, à la bruyère, à tout l'air du dehors. L'exil ronge la chair et l'esprit, jusqu'à ce que le délire recrée le monde perdu. »¹⁶⁸

On se souvient du rêve que Cathy contait Nelly avant de se marier, où elle pleurait tant au Paradis que les anges la renvoyaient sur la lande. Pour Catherine, la Grange, comme le paradis, figurent l'arrachement et la perte, n'offrent pas le bonheur mais l'exil. De même, Isabella, enfant du Paradis selon Gilbert et Gubar, ne peut trouver de répit lorsqu'elle habite à *Wuthering Heights* ; elle fuit cet environnement qui lui devient hostile. Son fils, Linton, sera affecté bien davantage que sa mère, car il succombera à la tuberculose, sa faiblesse physique ne s'accordant pas avec l'énergie qui émane des Hauts. Par conséquent, l'opposition entre les deux demeures semble trop simpliste, car elles sont toutes deux à l'origine de troubles, de délire et de maladie chez les individus qui tentent de s'y intégrer: elles s'inversent sans cesse, devenant geôles ou paradis pour les divers personnages.

L'une des questions qui se pose alors est la suivante : lequel de ces deux univers correspond à la définition de l'Enfer ?¹⁶⁹ Gilbert et Gubar soulignent le processus de subversion

167 Catherine Lanone. Op. cit.

168 Ibid.

169 Gilbert & Gubar. Op. cit.

auquel Brontë a recours, car si *Wuthering Heights* est l'Enfer et que *Thrushcross Grange* correspond au Paradis, la chute est inversée :

« This fall, says Bronte, is not a fall into hell. It is a fall from « hell » into « heaven » not a fall from grace (in the religious sense) but a fall into grace (in the cultural sense). Moreover, for the heroine who falls it is the loss of Satan rather than the loss of God that signals the painful passage from innocence to experience. Emily Bronte, in other words, is not just Blakeian in « double » mystical vision, but Blakeian in a tough, radically political commitment to the belief that the state of being patriarchal Christianity calls « hell » is eternally, energetically delightful, whereas the state called "heaven" is rigidly hierarchical, Urizenic. »¹⁷⁰

D'après cet analyse, ce n'est pas seulement la direction de la chute qui est modifiée, mais aussi la signification et la dynamique des deux pôles. Car c'est la culture, la société patriarcale qui cause cette chute, arrachant les personnages à leur sol naturel: au lieu de représenter un apport positif, le Paradis de *Thrushcross Grange* s'avère destructeur et néfaste pour ceux qui y pénètrent. Adam et Eve sont expulsés de l'Eden après avoir commis le péché originel et goûté au fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal : à l'opposé, Catherine est séparée non pas de Dieu, mais de Satan, c'est-à-dire Heathcliff. La polarité de l'idéologie chrétienne s'en trouve inversée. Par conséquent, ce que la société et la religion qualifient d'Enfer correspond au Paradis pour Catherine et Heathcliff : un lieu d'où émane une énergie vitale et naturelle. Le corollaire de ceci est que la représentation du Paradis incarnée par *Thrushcross Grange* s'apparente à un Enfer, car marquée par une hiérarchie statique et paralysante, archétype ce que Blake nomme « Urizenic heaven ». ¹⁷¹

Toutefois, *Wuthering Heights*, son Paradis, est menacé par des éléments que Catherine relie à l'Enfer : parmi eux, la tyrannie de son frère Hindley, mais aussi le mariage de celui-ci avec Frances. Ici, il convient de constater que dans le roman de Coné, il se produit un événement similaire : Justin, frère de Catherine et mulâtre, épouse Marie-France, une Béké ; dès lors, son épouse tentera de transformer Catherine pour en faire une "dame". Sur ce point, Frances et Marie-France ont le même impact dans les deux romans :

« The arrival of Frances is the worst thing that could happen to her. For Frances, as Nelly's narrative indicates, is a model young lady, a creature of a species Catherine, safely sequestered in her idiosyncratic Eden, has had as little chance of encountering as Eve had of meeting a talking serpent before the time came for her to fall ». ¹⁷²

Cette comparaison entre Frances et le serpent peut sembler surprenante, car la jeune femme ressemble davantage à l'incarnation du « angel in the house » qu'à une créature maléfique. Cependant, ce sont ces mêmes caractéristiques qui menacent le Paradis de Catherine, puisqu'elle sera privée de l'énergie et du chaos dont elle jouissait au profit de l'introduction de la hiérarchie et

170 Ibid.

171 Dans l'œuvre de Blake, Urizen incarne la sagesse, la loi et la raison; il est l'opposé de Los, représentant l'imagination. Ainsi, Urizenic Heaven décrit un monde idéal et statique auquel manquerait la vitalité et l'énergie, ce qui en fait une forme de prison.

172 Gilbert & Gubar. Op. cit.

d'un ordre rigide imposés par Hindley. Afin d'y parvenir, il procède à des modifications radicales : Nelly et Joseph, en tant que domestiques, sont relégués à la cuisine, tandis que Heathcliff est expulsé du foyer familial, en raison de son absence de statut social. Hindley réduit la famille à ses stricts éléments constitutifs en la séparant de ce qui est superflu.

Décidant de fuir ce Paradis devenu Enfer, Catherine et Heathcliff se réfugient dans la lande; c'est ainsi qu'ils la traverseront pour arriver à la Grange, ce lieu qu'eux-mêmes commencent par qualifier de véritable Paradis :

« We crept through a broken hedge, groped our way up the path, and planted ourselves on a flower-plot under the drawing-room window. The light came from thence; they had not put up the shutters, and the curtains were only half closed. Both of us were able to look in by standing on the basement, and clinging to the ledge, and we saw--ah! it was beautiful--a splendid place carpeted with crimson, and crimson-covered chairs and tables, and a pure white ceiling bordered by gold, a shower of glass-drops hanging in silver chains from the centre, and shimmering with little soft tapers. Old Mr. and Mrs. Linton were not there; Edgar and his sisters had it entirely to themselves. Shouldn't they have been happy? We should have thought ourselves in heaven! »

Cette première impression de splendeur et de lumière s'avère trompeuse, dissimulant conflit et division, des éléments que l'androgynisme Catherine-Heathcliff ne peut expliquer. Heathcliff fait part de son incompréhension et de son dédain à la vue d'un tel comportement à Nelly :

« And now, guess what your good children were doing? Isabella--I believe she is eleven, a year younger than Cathy--lay screaming at the farther end of the room, shrieking as if witches were running red-hot needles into her. Edgar stood on the hearth weeping silently, and in the middle of the table sat a little dog, shaking its paw and yelping; which, from their mutual accusations, we understood they had nearly pulled in two between them. The idiots! That was their pleasure! to quarrel who should hold a heap of warm hair, and each begin to cry because both, after struggling to get it, refused to take it. We laughed outright at the petted things; we did despise them! When would you catch me wishing to have what Catherine wanted? or find us by ourselves, seeking entertainment in yelling, and sobbing, and rolling on the ground, divided by the whole room? I'd not exchange, for a thousand lives, my condition here, for Edgar Linton's at Thrushcross Grange ».

Contrairement à ce qui est attendu et à ce que suggère un premier contact avec les deux demeures, Thrushcross Grange est moins un Paradis qu'un lieu de désaccord et de dissimulation.

Maryse Condé diffère de Brontë dans sa présentation de l'antagonisme entre l'Engoulvent et les Belles-Feuilles. Dans son roman, le domaine d'Aymeric est assimilé à la douleur et à la torture dès les premiers chapitres : *La Migration des Cœurs* dépeint davantage l'Enfer des Belles-Feuilles que celui de l'Engoulvent. C'est moins la présence du diable que les séquelles de l'esclavage qui sont à l'origine de cet enfer. Ainsi, Lucinda Lucius compare les Belles-Feuilles à la geôle de son existence, puisqu'en tant que femme africaine, toute sa famille a subi l'esclavage et le travail de plantation. En outre, Catherine II explique que sa nourrice lui parlait du temps de l'esclavage « comme du temps de l'enfer. » Ceci apparaît de manière concrète lors de la cérémonie du mariage de Catherine, où la splendeur des tenues et du décor contraste avec le



lourd passé chargé de détresse et de crimes :

« Que Cathy était belle dans ses mètres et ses mètres de crêpe de Chine et de dentelle d'Alençon avec dans ses cheveux un diadème et autour de son cou un collier en diamants, cadeau d'Aymeric, car les Gagneur ne possédaient rien, même pas un vulgaire grenn-do. Qu'elle était blême, aussi, comme si ce jour-là elle savait qu'elle tournait le dos à tout ce qui avait mis du bon goût dans son existence. Sous les chandeliers de cristal, elle valsait avec Aymeric sur un plancher que des générations d'esclaves, ses ancêtres, avaient poli et la musique pleurait à ses oreilles comme celle d'un requiem. Car le domaine des Belles-Feuilles était rempli de soupirs et de peines de femmes noires, mulâtresses, blanches, unies dans la même sujétion. Esclaves violées par des planteurs sadiques. Maîtresses empoisonnées pour des rivales et mourant dans des souffrances sans nom à la table des banquets. Vierges vendues pour de l'argent et des morceaux de terre à des vieux corps. Sœurs convoitées par leurs frères. Mères par leurs fils. Huit jours après ses noces, une épousée s'était jetée la tête en avant depuis la galerie circulaire du deuxième étage, et la tache de son sang colorait les pavés de l'entrée. Pour la cacher, les servantes plaçaient dessus des anthuriums et des alpinias en pot. Après le rétablissement de l'esclavage par le fameux Richepance, des négresses mandingues s'étaient elles-mêmes serré le cou avec des garrots plutôt que de reprendre les fers. Et, discernant ces plaintes et ces soupirs sous les échos de la fête nuptiale, Cathy comprenait qu'elle prenait place de son plein gré dans une longue procession de victimes. »

Contrairement à Brontë, Maryse Condé décrit un antagonisme moins prégnant, car les deux demeures sont caractérisées comme des enfers, mais à des égards différents. Toutefois, le roman de Brontë contient une dimension subversive qui dépeint des conceptions inversées de la dichotomie Paradis/Enfer, et qui les fait coexister au sein d'un même paradigme : les Hauts sont tantôt un Paradis, tantôt un Enfer ; la Grange est elle aussi constituée de deux phases, une première lecture l'assimilant à la lumière, et une seconde approche la rattachant à la dissimulation :

« Catherine's heaven, in other words, is very much like the place such a representative gentleman as Lockwood would call hell, for it is associated with an ascendent self-willed female who radiates what, as Blake observed, most people consider « diabolical » energy—the creative energy of Los and Satan, the life energy of fierce, raw, uncultivated being. »¹⁷³

Catherine est associée à une rebelle, parce qu'au lieu de rechercher l'ascension vers un Paradis patriarcal et Biblique, elle privilégie l'union avec la nature et Heathcliff: le mouvement d'ascension verticale est rejeté au profit d'un mouvement horizontal; la hiérarchie statique du « Urizenic heaven » fait place à la nécessité d'une énergie naturelle et vitale, émanant, entre autre, du corps lui-même.¹⁷⁴

173 Ibid.

174 Martha Nussbaum. "Wuthering Heights: The Romantic Ascent". *Wuthering Heights*. Ignatius Critical Edition, 2008.

III.2.2. Du spirituel au sensuel

La religion Chrétienne joue un rôle essentiel dans les deux romans, bien qu'elle soit parfois critiquée, parodiée ou subvertie. Selon Martha Nussbaum, le roman d'Emily Brontë se situe dans la lignée d'une tradition d'écrits concernant l'amour et son pouvoir d'ascension, ou de purification. Cette tradition fut inaugurée par Platon lorsqu'il décrit la nature et les qualités de l'amour dans *Le Banquet*. Plus précisément, le concept d'ascension est lié à sa définition d'une échelle qui serait à gravir, menant du sensible à l'intelligible, c'est-à-dire de la beauté d'un corps à la Beauté en soi: l'amour est donc lié à la poursuite du beau, « simple, pur, sans mélange, étranger à l'infection des chairs humaines ». ¹⁷⁵ D'après cette idéologie, et l'idéologie Chrétienne, l'ascension par l'amour mène à un état dépourvu de désirs : « desire, propelling itself upward, seeks, and finds, its own extinction ». ¹⁷⁶ La vulnérabilité à l'origine du désir s'en trouve anéantie, et le corps, en ce qu'il est considéré comme le siège de cette vulnérabilité, est perçu comme un élément de honte. La conception de l'amour adoptée par les Romantiques s'écarte de cette définition :

« In Romantic conceptions of love's ascent, striving itself, and the peculiarly human movements of embodied erotic effort, become an ascent and an end in themselves, in no need of redemption by a static and extra-temporal telos. Indeed, redemption is found in the very depth of exposure in erotic effort—redemption from the clutter of everyday life and its superficial cares, which obscure from the self its own true being. In the very extent of the lovers' exposure to pain and risk in love, a risk so profound that it courts death, there is the most authentic expression of pure and purified life. » ¹⁷⁷

L'ascension que cause l'amour prônée par Platon se distingue de l'idéologie Romantique en ce que cette dernière accorde au mouvement une plus grande importance : l'ascension est non seulement un moyen d'accéder à un monde plus pur, mais une fin en soi. L'accent est mis sur l'énergie érotique et corporelle. En outre, cela explique la différence entre le Paradis conventionnel, tel qu'il est vu par des personnages dont fait partie Nelly Dean, et le Paradis désiré par Catherine et Heathcliff :

« Their heaven is not Edgar Linton's static paradise, it is the vibrant realm of earthly passion, in which nature and the body become the very essence of the loving soul. They will still have the Christian lover's concern for free agency and for particular perception in love. But this concern can no longer be housed, it would seem, within a conventional system of religious authority; agency must find its own direction from within itself, and its way looks to the conventional Christian like the way to hell. » ¹⁷⁸

De ce fait, la conception Romantique de l'amour semble se manifester par une énergie dont est dépourvue l'ascension telle qu'elle est décrite par la religion chrétienne. C'est pourquoi l'union entre Catherine et Heathcliff/Razyé est perçue comme émanant d'un paradigme infernal : la passion dont il font preuve entre en conflit avec les valeurs de l'idéologie dominante.

175 Platon. *Le Banquet*. Op. cit.

176 Martha Nussbaum. Op. cit.

177 Ibid.

178 Ibid.

Par ailleurs, la religion Chrétienne est calomniée dans les deux romans: dans *Wuthering Heights*, elle est une source de cruauté envers Heathcliff, celui-ci étant perçu comme un marginal démoniaque. Dans *La Migration des Cœurs*, Razyé et Catherine inventent une « prière » qui illustre leur vision de Dieu : « [n]ous te haïssons, toi qu'on ne voit jamais, mais qui es assis là-haut dans le ciel. Tu partages sans justice la couleur, les habitations, les terres. Nous ne t'appellerons jamais notre père parce que tu ne l'es pas. » Tout comme chez Brontë, le Christianisme est vu comme une source d'injustice.

Ce désaccord est d'autant plus notable dans le discours de Catherine, lorsque celle-ci décrit son rêve dans lequel, malheureuse d'avoir atteint le Paradis après sa mort, elle désire retourner sur terre, auprès de Heathcliff, afin de retrouver la nature et la lande. L'ascension vers cet au-delà conventionnel et chrétien ne lui convient pas, sachant qu'il manque l'énergie et la passion; l'absence de ces éléments fait de Thrushcross Grange un Enfer statique :

« Oh, I've no doubt she's in hell among you! [...] You say she is often restless, and anxious-looking—is that a proof of tranquillity? [...] And that insipid, paltry creature attending her from duty and humanity, from pity and charity. He might as well plant an oak in a flowerpot, and expect it to thrive, as imagine he can restore her to vigour in the soil of his shallow cares! »

Condé reprend ce désaccord en illustrant les croyances antipodales des traditions afro-antillaise et chrétienne. Dans *La Migration des Cœurs*, la protagoniste Cathy demande à sa servante si elle croit qu'après la mort les personnes se retrouvent pour l'éternité. La religion patriarcale le proclame tous les dimanches, mais ces femmes envisagent une éternité plus dynamique que le repos éternel :

« [Le curé] parle du ciel. Mais du ciel, je me moque. Ce n'est pas là que j'ai envie d'aller pour y trouver les saints et les anges. Le ciel n'est pas pour moi. Je rêve d'un au-delà où nous pourrions exprimer tous les sentiments, toutes les envies que nous avons dû étouffer pendant notre existence. Un au-delà où nous serions enfin libres d'être nous-mêmes ».

Catherine Gagneur se révolte contre une religion qui interdit « tout ce qui donne du sel à l'existence » et transforme les « besoins du corps » en « malédictions. » Ainsi, sa vision de l'au-delà est plus blasphématoire encore que celle de son homologue anglaise. Femme moderne, Cathy Gagneur souhaite s'affranchir de tout ce qui entrave ses désirs ; elle rêve, d'une façon plus explicite que Cathy Earnshaw, d'une liberté sans limite – liberté qu'incarne implicitement la lande pour le personnage anglais. Il y a là une évolution du personnage. La nouvelle problématique qu'introduit Maryse Condé dans son roman, celle de la race, vient se greffer dans le corps du nouveau dialogue. La religion semble pour la jeune femme métisse un frein à son épanouissement personnel car son sang africain ne peut se contenter de fadeur¹⁷⁹ ; une fadeur qui ne pourra être compensée que par l'énergie-passion dont il est question dans la conception Romantique de l'amour, autrement dit, par un rapport au corps et au sensuel.

179 Jihad Bahsoun. Op. cit.



Pour Maryse Condé, cette énergie émane notamment d'une sensualité affirmée et pleinement incarnée. Dans ses romans, l'auteure décrit souvent des femmes désinhibées, ayant un rapport sain à leur corps: elles se révoltent contre une société qui en fait des instruments vils et sales. Dans « le marteau des sorcières », traité théologique et juridique publié en 1486, les auteurs expliquent que la femme, à cause de sa faiblesse physique et intellectuelle, est plus susceptible de succomber à la tentation de Satan, devenant ainsi une sorcière.¹⁸⁰ On y insiste notamment sur la nymphomanie des femmes, la saleté de leur corps et leur absence de jugement. Non seulement les sorciers sont dites minoritaires et sans importance, mais les accusations sont liées spécifiquement aux fonctions naturelles de la femme : sa sexualité, la maternité, l'allaitement, l'accouchement.¹⁸¹ Chez Condé, la sexualité représente une véritable potentialité subversive, notamment à l'égard des valeurs Chrétiennes et coloniales :

« Contrairement aux dogmes patriarcaux, l'acte sexuel consenti est pur et innocent ». ¹⁸² Enfants, Cathy et Razyé font l'amour, sans vraiment savoir ce qu'ils font. À propos de ces expériences, Cathy conclut : "qu'on appelle cela vice, si l'on veut. Moi, je sais que c'était innocence ». ¹⁸³

C'est « la religion des Blancs » qui est responsable de la perversion d'un acte naturel: « l'acte sexuel prend une allure sacrée. [...] [F]aire l'amour est un acte sain et revitalisant. » ¹⁸⁴ Dans *La Migration des Cœurs*, les femmes sont présentées en rapport avec leur corps et leur sexualité, sous les diverses formes que celui-ci peut prendre : certaines subissent les viols, notamment les domestiques noires ou Irmine, l'épouse de Razyé ; d'autres s'épanouissent sans la culpabilité que ferait naître la religion chrétienne :

« Condé's female characters, never unproblematic or simplistic, often express themselves through an unabashed and unashamed sexuality, heterosexual and bisexual. Conde's nonjudgmental representation of black women enjoying their bodies and their pleasure represents an affirmation of women's bodies and of women as sexual agents ». ¹⁸⁵

Ainsi, dans « moi, Tituba, sorcière noire de Salem », l'héroïne est sans cesse décrite comme une femme qui assume sa sensualité ; l'épanouissement érotique de Tituba est valorisé, car il représente un monde de plaisir, non pas de terreur et de culpabilité caractéristiques de la

180 Le *Malleus Maleficarum*, traité écrit par les dominicains Allemands Henri Initoris et Jacques Sprenger, constitua un ouvrage de référence dans la lutte contre la sorcellerie au cours du 16e siècle. On y trouve des arguments théologiques et juridiques contre les sorcières, des procédures afin de les repérer et de les torturer, ainsi que la description des procès à mettre en œuvre.

181 Katherine Roussos. Op. cit.

182 Ibid.

183 "Surtout, je regrette mon corps et celui de Razyé, merveille de chair et de sang faite pour ma satisfaction. La première fois que nous avons fait l'amour, c'était par hasard. Nous ne savions pas ce que nous faisons. Simplement, nos mains, nos bouches ont suivi un chemin que nous ne connaissions pas et, au bout, la lumière rouge du plaisir nous a aveuglés. Nous avons recommencé encore et encore, chaque fois plus savants et plus éperdus. Qu'on appelle cela vice, si l'on veut. Moi, je sais que c'était innocence."

Maryse Condé. Op. cit.

184 Katherine Roussos. Op. cit.

185 Sarah Barbour. *Maryse Condé: a writer of her own*. Africa World Press: 2006.

pensée puritaine, selon laquelle la sexualité, vile et satanique, doit servir uniquement à la procréation.

Maryse Condé insère dans son récit un aspect sensuel, absent de l'œuvre de sa devancière. Le langage ne voile pas l'aspect sensuel de la passion. Razyé et Cathy font l'amour, Lucinda Lucius éprouve du désir pour Catherine, sa maîtresse. La passion des deux amants est amplifiée dans *La Migration des Cœurs*, le désir des corps est exprimé, la virilité de Razyé toujours mise en valeur, la description du personnage ne fait pas abstraction de détails sur son sexe « bien formé », mais cela enlève quelque peu du caractère inhumain et sacré de l'amour d'Heathcliff et Catherine. D'après Bahsoun :

« [L']animalité, le magnétisme et le sadisme d'Heathcliff, son besoin de fusion amoureuse avec Catherine, le caractère sauvage de leur passion, sont à relier au domaine de la sexualité. Cet implicite a été perçu par Maryse Condé, qui s'efforce de rendre visible ce qui était dissimulé ou sous-entendu dans l'hypotexte. »¹⁸⁶

Toutefois, on retrouve dans l'œuvre de Condé une distinction entre femmes blanches et femmes noires, concernant le rapport au corps : l'auteur s'empare des stéréotypes existants afin de les dénoncer, les transformant en une forme de satire. Ces rapports femme noire-femme blanche dénoncent les stéréotypes. La femme blanche pure, éthérée, faible, qui ne supporte pas le climat torride, qui est malade. La négresse forte et robuste. D'où viennent les stéréotypes des blanches frêles et des noires robustes ? Alors qu'avant le XIX^e siècle, les Puritains considèrent toutes les femmes comme tentatrices et pécheresses, les blanches sont ensuite dépeintes comme pures, vertueuses, dépourvues de désir sexuel. Elles-mêmes s'adaptent à cette image, croyant en l'anormalité de tels désirs. L'association stéréotypée entre la noire et la sensualité débridée, liée à l'exotisme en général, confirmée dans le contexte de l'esclavage, se répercute sur toutes les femmes. À cette époque, les agressions sexuelles contre les noires augmentent : « ainsi, le discours dominant établit une dichotomie entre blanches (pures) et noires (putes). »¹⁸⁷

Ainsi, la religion patriarcale et chrétienne associe la sensualité féminine à la sorcellerie, en transformant des paradigmes naturels en éléments maléfiques : c'est ce que dénonce Maryse Condé dans ses romans. Ce processus de subversion se retrouve également dans l'essence de la religion chrétienne elle-même, et dans la figure de Satan, qui n'est mentionné dans la Bible que de façon abstraite. Il devient « le Diable » au Moyen Âge, s'incarnant sous diverses apparences, et s'insérant dans la vie des hommes. Il s'agit d'une parodie calomniatrice d'un dieu préchrétien, qui a perduré sous la figure du dieu grec Pan ; le dieu cornu est une figure païenne qui remonte au néolithique. Esprit de fécondité, d'exubérance sexuelle, il est le principe masculin, complément de la déesse trinitaire (jeune fille, mère, vieille dame). Au Proche Orient ancien, comme dans l'Europe du Moyen Âge, la nouvelle religion inverse les préceptes de l'ancienne. La vie, la nature et la sexualité, jadis sacrées, sont profanées par la religion patriarcale conquérante. L'Église absorbe

186 Jihad Bahsoun. Op. cit.

187 Katherine Roussos. Op. cit.



les fêtes et les divinités païennes qu'elle ne peut éradiquer. La Déesse Mère devient la « mère de dieu », et se soumet progressivement au cadre patriarcal du christianisme.¹⁸⁸

L'ambivalence entre les deux religions apparaît dans les textes de Condé, notamment dans Tituba : lorsque son époux, John Indien, l'initie au Christianisme, il lui demande de répéter : « Je crois en Dieu, le Père Tout-puissant, Créateur du ciel et de la terre et en Jésus-Christ, son Fils unique, Notre Seigneur ». À ce moment, la réaction de Tituba est de révolte : « John Indien, je ne peux le répéter ». Le résumé de la Genèse que lui fait John Indien, tellement différent des enseignements de Man Yaya, la « sorcière-guérisseuse » qui l'a élevée, n'a aucune résonance pour Tituba, qui se demande : « Quelle étrange histoire me chantait-il là ? » Inconsciente du pouvoir que cette religion exerce depuis deux mille ans, Tituba considère d'abord le Christianisme comme une simple anomalie. Pour elle, le monde est loin d'être le profane résultat d'une faute qui a séparé Terre et Paradis. Dans son expérience, les royaumes des vivants et des morts s'entremêlent librement, et les malheurs du monde sont le résultat de l'esclavage, non de la volonté divine. Les femmes, ayant moins de pouvoir que les hommes, semblent moins responsables de telles injustices. Ainsi, que la faute vienne de la femme est d'autant moins logique. Pour Tituba, le christianisme est bientôt plus qu'une « étrange histoire » ; il lui apparaît comme profondément répugnant et oppressif.¹⁸⁹ La toute puissance d'un créateur masculin et de son fils est un sacrilège pour Tituba, habituée à une religion panthéiste représentée par Man Yaya. John Indien avoue ne pas y croire non plus, mais il estime que la vie de l'esclave est plus facile s'il joue le rôle que le maître lui assigne. Tituba, en revanche, décèle dans cette religion non seulement de l'absurdité, mais aussi du danger dans la mesure où elle renferme des prétextes à l'esclavage et à l'oppression des femmes. Cette critique du christianisme, comme celle d'autres croyances de masse, est récurrente dans l'œuvre de Condé. Ainsi le réalisme magique capte la collision des idéologies antinomiques. Chez Maryse Condé, les doctrines officielles, masculines, sont ébranlées par des contre-pouvoirs féminins. Le lien femme-magie, au cœur des quêtes identitaires, est remis en valeur :

« En introduisant dans le quotidien des réalités subjectives, intuitives et oniriques, le réalisme magique encourage à déraciner les valeurs patriarcales pour créer une société qui favorise non pas une trop faible et ambiguë égalité des droits, mais une redéfinition du féminin pour que les femmes accèdent réellement au statut d'humain. Cette étape me semble nécessaire pour aboutir à une société qui ne sera plus basée sur deux classes sexuelles, l'une dominante et l'autre dominée ».¹⁹⁰

Afin de résoudre ce conflit, et les antagonismes évoqués ci-dessus, le processus de subversion doit être suivi de l'établissement de nouveaux paradigmes: chez Brontë, il s'agira de restaurer l'harmonie cosmique entre les deux pôles, ce qui permettra d'aller vers un renouveau libérateur. Maryse Condé, quant à elle, choisit de défaire les structures binaires en créant un

188 Ibid.

189 Ibid.

190 Ibid.



paradigme hétérogène, lié à l'identité caribéenne.

III.3. Création de nouveaux paradigmes

Il apparaît que les nombreux antagonismes qui caractérisent l'univers des deux romans ne peuvent être favorables à l'émergence d'une identité non conflictuelle. Tout au long des deux textes, les structures binaires créent des tensions qui rendent l'épanouissement impossible : pour Catherine et Heathcliff, cela est dû au fait que leur union est inacceptable, ce qui entraîne des conséquences destructrices. De ce fait, après avoir inversé le rapport de force entre les divers pôles, déstabilisant le lien hiérarchique qui caractérise, par exemple, la dichotomie Paradis/Enfer, il est nécessaire de finaliser l'étape de déconstruction, en créant des paradigmes qui seraient dénués de dualisme. Ici, les deux auteurs emploient des procédés différents. Dans la seconde partie de *Wuthering Heights*, Emily Brontë atténue les passions, corrige les excès, afin de favoriser l'union entre Catherine II et Hareton, les enfants des deux univers autrefois antinomiques. Quant à Maryse Condé, elle multiplie les perspectives et les récits, afin de créer un contexte identitaire et culturel qui ne soit pas binaire, mais multiple.

III.3.1. Rétablir l'harmonie cosmique

Dans les analyses consacrées à *Wuthering Heights*, les derniers chapitres sont souvent perçus comme porteurs d'une résolution : si Catherine et Heathcliff n'ont pu s'unir, Catherine II et Hareton se marient et vivent à la Grange, défiant la vengeance de Heathcliff dont le décès ramène l'ordre. David Cecil décrit ce point de vue lorsqu'il expose sa théorie: d'après celle-ci, les personnages sont divisés en deux catégories, enfants du chaos et enfants de l'ordre, de l'excès et de la mesure. Catherine, Heathcliff et Hindley font partie de la première catégorie, car l'excès qui les caractérise les anéantit. Isabella et Edgar sont liés à l'ordre et à la mesure. Les enfants issus des unions de ces deux groupes rassemblent les deux pôles : Catherine II, Linton et Hareton sont aussi bien des enfants de l'ordre que du chaos. Cela va influencer les choix qu'ils effectueront, mais les conséquences seront moins drastiques, puisque les deux pôles s'équilibrent.¹⁹¹ Néanmoins, il existe une différence entre Catherine II et Hareton d'une part, et Linton de l'autre.

Les deux premiers sont issus d'un mariage d'amour: les parents de Catherine II, Edgar et Catherine, ainsi que ceux de Hareton, Frances et Hindley, ont connu une union heureuse. De ce fait, ils combinent les qualités des deux pôles, c'est-à-dire de leurs deux parents: la gentillesse et la loyauté de la mesure associées à la force et au courage de l'excès.¹⁹² Leur union aura pour effet

191 « Hareton Earnshaw, Catherine Linton and Linton Heathcliff. These—for Hindley, like Heathcliff and Catherine, had married a child of calm—cannot be divided as their parents were into children of calm or storm; they are the offspring of both and partake of both natures. »
David Cecil. Op. cit.

192 « For the rest, after the first six months, she grew like a larch, and could walk and talk too, in her own way, before the heath blossomed a second time over Mrs. Linton's dust. She was the most winning thing that ever brought sunshine into a desolate house: a real beauty in face, with the Earnshaws' handsome

une dynamique équilibrée, qui corrige les défauts de chacun d'entre eux, les rendant complémentaires :

« His honest, warm, and intelligent nature shook off rapidly the clouds of ignorance and degradation in which it had been bred; and Catherine's sincere commendations acted as a spur to his industry. His brightening mind brightened his features, and added spirit and nobility to their aspect. »

Linton, quant à lui, est issu d'une union violente et dévastatrice, qui n'a été formée que par la vengeance de Heathcliff : ce dernier n'a jamais aimé Isabella, c'est pourquoi leur fils est davantage orienté vers l'excès que vers la mesure ; il cumule donc les défauts des deux pôles, à savoir la lâcheté et la faiblesse de la mesure associées à la cruauté et au caractère impitoyable de l'excès.¹⁹³ Cela explique pourquoi l'union entre Catherine II et Linton est impossible : alors qu'elle incarne une forme d'équilibre entre deux valeurs, il est encore trop excessif. Lorsqu'il succombe à la tuberculose, elle découvre peu à peu l'affinité qui la lie à Hareton: tout comme elle, il semble représenter une forme d'harmonie interne.¹⁹⁴ C'est avec la mort de Heathcliff que disparaît le dernier obstacle au rétablissement de l'harmonie ultime : « With Hareton and Cathy's marriage, the story has come full circle. Through her marital union with Hareton, the second Cathy becomes Catherine Earnshaw, just like her mother. »¹⁹⁵ Dès lors, ils planteront arbres et fleurs, ramenant la vie au jardin qui avait été délaissé par Heathcliff :

« She got downstairs before me, and out into the garden, where she had seen her cousin performing some easy work; and when I went to bid them come to breakfast, I saw she had persuaded him to clear a large space of ground from currant and gooseberry bushes, and they were busy planning together an importation of plants from the Grange. »

Cette image, comparée à l'apparition d'un arc-en-ciel après un orage, reflète le changement et l'équilibre acquis.¹⁹⁶ Maryse Condé crée également une union harmonieuse, mais celle-ci ne clôt pas le roman. Car en effet, cette seconde partie est celle qui diffère le plus du texte de Brontë.

Si Condé commence par structurer son roman de la même manière que *Wuthering Heights*, réincarnant les personnages de Catherine II, Hareton et Linton en Cathy II, Justin-Marie et Razyé II, la dynamique entre ces trois derniers est contraire à ce qu'avait décrit Brontë. Les caractéristiques de Hareton et Linton, respectivement Justin-Marie et Razyé II, sont inversés. Ici,

darkeyes, but the Lintons' fair skin and small features, and yellow curling hair. Her spirit was high, though not rough, and qualified by a heart sensitive and lively to excess in its affections. That capacity for intense attachments reminded me of her mother: still she did not resemble her: for she could be soft and mild as a dove, and she had a gentle voice and pensive expression: her anger was never furious; her love never fierce: it was deep and tender. »

Emily Brontë. Op. cit.

193 David Cecil. Op. cit.

194 Ibid.

195 Dedra McDonald Birzer. "Unheimliche Heights: The (En)Gendering of Brontë Sources". *Wuthering Heights*. Ignatius Critical Edition, 2008.

196 "Yet, towards the close of the story occurs the following pretty, soft picture, which comes like the rainbow after a storm".

Douglas Jerrold's Weekly Newspaper January, 1848. *Wuthering Heights*. New York: Norton Critical Edition, 2002.



au lieu d'épouser Hareton, donc Justin-Marie, Cathy II épouse Razyé II, c'est-à-dire Linton : dans *Wuthering Heights*, Linton est un garçon maladif et arrogant ; Condé transfère ces caractéristiques non pas à son homologue direct, mais à Justin-Marie. En outre, bien qu'un mariage ait lieu entre les deux personnages, le roman de Condé fait référence à une troisième génération, ce qui n'est pas le cas chez Brontë : Cathy II décède, peu après avoir mis au monde une fille, Anthuria, que Razzé II emmène à la Guadeloupe auprès de sa propre mère. Arrivé au domaine des Belles-Feuilles, il constate que ses frères et sœurs ont été envoyés en pensionnat, afin de devenir des membres de l'élite blanche : comprenant qu'il ne souhaite pas un avenir similaire pour sa fille, il refuse qu'elle soit assimilée à la culture Béké et s'en va vivre à l'Engoulvent :

« Razyé II's choice carries significant symbolic weight, especially if we read the ending of the family's saga in Condé's novel with *Wuthering Heights* in mind. At the end of Brontë's novel, Hareton— son of Hindley Earnshaw and legitimate successor of the patriarch Hareton Earnshaw who founded *Wuthering Heights* in 1500 — manages to repossess the property that Heathcliff had taken away from his father. *Wuthering Heights*, though, will remain uninhabited because Hareton and his wife, Catherine Linton/Heathcliff/Earnshaw, have decided to live at Thrushcross Grange, the Lintons' estate. The conflict between landed gentry and yeomanry, that according to Eagleton informs Brontë's novel, seems therefore to be won by the landed gentry as both *Wuthering Heights* and Hareton appear to be assimilated by the Lintons and Thrushcross Grange. »¹⁹⁷

Il emploie des ouvriers afin de l'aider à effectuer des travaux, reconstruisant l'Engoulvent ; « comme Justin Gagneur dans le temps, il leur donna à défricher la tignasse de razyés et de banglins qui couvrait la savane autour de la maison et à la planter en légumes ». ¹⁹⁸ Ainsi, le nouveau monde qu'il souhaite créer pour sa fille résulte de l'interaction entre plusieurs modes de vie qui, auparavant, étaient antinomiques : la demeure de l'Engoulvent, symbole de la culture créole et africaine, et l'apport de la culture Béké, sans pour autant qu'il y ait assimilation totale.

La personnage d'Anthuria est important dans le roman de Condé, car sa naissance constitue la continuité de l'harmonie annoncée par Brontë ; Anthuria représente l'espoir d'un renouveau. Dès sa naissance, cette caractéristique est soulignée: d'abord par son prénom, qui ne reprend pas celui de ses parents ; de plus, sa signification est dérivée de l'anthurium, une plante locale et connue pour sa beauté. ¹⁹⁹ La description qu'en donne Maryse Condé explicite cette perfection liée à l'espoir qu'elle suscite :

« Elle était belle ! D'après les coquillages de ses oreilles ourlés et délicats, on voyait qu'elle ne serait pas claire, mais foncée comme père et mère. Très foncée. Ses cheveux noirs, déjà fournis, coiffaient son crâne parfaitement arrondi et cachaient son front bombé. Sa petite figure ne présentait aucune des enflures et des boursouflures qui enlaidissent en général les nouveau-nés. Au contraire. Sa peau était veloutée comme celle d'un fruit cueilli juste à point sur la branche : sapotille, icaque, pomme café. Il osa caresser son poing, qui reposait sur le drap, fermé, les

197 Maria Fumagalli. Op. cit.

198 Maryse Condé. Op. cit.

199 Ibid.

doigts repliés, pareil à un bouton de fleur, et sa chaleur passa en lui. »²⁰⁰

Le renouveau qu'elle représente est d'autant plus important qu'elle est le fruit d'un inceste; malgré cela, Condé permet d'espérer que la malédiction du cycle répétitif et destructeur connue par les générations passées épargnera Anthuria, c'est ce qu'exprime la dernière phrase du roman : « [u]ne si belle enfant ne pouvait pas être maudite. »

En outre, la question qui se pose alors reflète l'incertitude identitaire d'Anthuria, mais aussi de la population caribéenne en générale: parviendra-t-elle à constituer son identité Créole, en rassemblant les éléments contradictoires qui la constituent ?²⁰¹ Pour cela, il faudrait que la contradiction soit neutralisée, afin de devenir complémentarité.

III.3.2. Synchrétisme et Créolité

Cette complémentarité s'exprime notamment au travers du synchrétisme culturel qui traverse *La Migration des Cœurs*. Ceci apparaît, par exemple, au début du roman, lorsque Melchior le Babalawo se rend à la cathédrale et contemple la statue de Saint-Barbara : « on la représentait en jeune fille yoruba, le front auréolé de cheveux crépus, les pommettes striées de balafres, assise à dos de cheval et serrant contre sa poitrine un régime de plantains, qui étaient la nourriture favorite de Chango ». ²⁰² Le culte Chango se compose d'une soixantaine de divinités : une trentaine d'entre elles sont d'origine Yoruba, vingt d'origine Catholique, trois Indo-Américaines, deux proviennent d'Inde et une de Chine. ²⁰³ L'importance de cette Procession n'est pas tant liée à l'aspect diégétique, puisqu'elle n'apporte pas d'éléments indispensables au récit; il s'agit davantage d'illustrer le potentiel multiculturel du contexte décrit, et sa capacité à offrir une possibilité de résistance aux idéologies dominantes par l'association de paradigmes divers, représentant ce qui pour Fumagalli correspond au processus de créolisation en soi. En effet, à travers le pictural, un dialogue interculturel est instauré : Sainte-Barbara, bien qu'étant un personnage chrétien, semble rendre hommage au dieu Chango plutôt qu'à Jésus-Christ. Cet aspect hétérogène transparaît tout au long du roman ; c'est ainsi que Catherine, lorsqu'elle épouse Aymeric, renonce à son identité créole, ne retenant qu'une seule partie de cette identité : elle n'aurait pu atteindre l'épanouissement uniquement si elle avait accepté son identité dans sa globalité, avec l'hétérogénéité qui la constitue, dépassant le manichéisme racial dominant : « an identity that would delegitimize what Kathleen Balutansky and Marie-Agnes Sourieau define as « Europe's obsession with linear origins, and especially with 'being' as a stable category of integrity

200 Maryse Condé. Op. cit.

201 « Will she succeed in piecing together a Creole identity capable of making sense out of the violent contradictions, the pain and the hope, and the love and the hatred that are intertwined in her personal history, and, more generally, in the history of Caribbean people? »

Maria Fumagalli. Op. cit.

202 Maryse Condé. Op. cit.

203 Maria Fumagalli. Op. cit.

and purity » ».²⁰⁴

En conséquence, la définition que Condé donne de la créolité prône le mouvement et l'hétérogénéité : d'après elle, l'identité créole est « composée de multiples facettes et doit sans cesse être redéfinie puisqu'elle semble évoluer au fil du temps, être en mouvement ».²⁰⁵ Condé s'interroge en effet sur la définition du terme « créole » : « [n]'est-il pas nécessaire de réévaluer/repenser le terme « créole » ? Il désignait la population des îles à une époque où la migration et l'exil étaient inconnus. Aujourd'hui le fait est que la majorité des Antillais ne sont pas créoles. Cela signifie-t-il que leurs écrits devraient être exclus de la littérature antillaise ? Ou traités comme de la littérature de seconde classe ? »²⁰⁶ Ainsi, se démarquant des conceptions fixes de l'identité créole et de la littérature qui doit la véhiculer, Condé affirme une certaine indépendance et en même temps un désir de réunir les deux langues, le créole et le français, et les deux cultures dans une sorte de syncrétisme à même de s'exprimer dans les récits qui comportent les éléments parfois opposés, parfois contradictoires, appelés cependant à coexister.

Les personnages de Maryse Condé incarnent souvent un statut liminaire. Lorsqu'il y a antagonisme culturel et social, l'auteure s'efforce de ne pas émettre de jugement fondé sur des idées préconçues :

« [R]eaders of her works will not find satisfying role models or easily accessible formulas for her characters. Quite the opposite: they annoy, they surprise. They do not represent tradition, indigeneity, or cultural pride; they are in between fixed, static positions where others would prefer to place them. They may fancy themselves revolutionaries and turn out to be racists. They may see themselves as intellectuals and turn out to be tourists. They may resist discrimination while participating in their own oppression. They may strive for importance as writers, artists, thinkers, or politicians and end up bogged down in sordid scandals or affairs. They desire love and find abuse, manipulation and neuroses. »²⁰⁷

Ainsi, on retrouve dans ses textes des mères abandonnant leurs enfants, des femmes accusées pour meurtre de leur époux, associées au cannibalisme et à la sorcellerie. La psychologie de ces personnages est complexe, dans la mesure où ils essaient de concilier les antagonismes qui caractérisent l'environnement dans lequel ils évoluent. Ceux-ci peuvent s'appliquer au contexte politico-social, mais aussi aux différences entre les attentes concernant les femmes et les droits réservés aux hommes. Au lieu de refléter une idéologie particulière, Condé situe la femme de couleurs à l'intersection de plusieurs discours concernant l'identité et la différence.²⁰⁸ Car l'auteure a longtemps refusé l'appellation de féministe pour décrire son œuvre:

204 Ibid.

205 Emmanuelle Vanborre. "Écrire en marge de la théorie littéraire". *Maryse Condé: rébellion et transgression*. Paris : Karthala, 2010.

206 Françoise Pfaff. *Conversations with Maryse Condé*. Lincoln and London: Univ. of Nebraska Press, 1996.

207 Sarah Barbour. Op. cit.

208 "Instead of claiming affinity with any school of thought, Condé creates narratives that present the woman of color as being intersectionally positioned between competing discourses of identity and difference."

Lilian Manzor-Coats. "Of Witches and Other Things: Maryse Conde's Challenges to Feminist



ses personnages n'ont pas d'identité stable, basée sur la race et le sexe, bien qu'ils fassent de ces éléments une forme de quête identitaire. Au contraire, leur identité demeure fluide, dynamique et changeante, parce que l'élément qui intéresse l'auteure s'appuie sur les rencontres entre différentes cultures et les conflits et adaptations qui s'en suivent.²⁰⁹

« Conde's idiolect, her writing, indeed her very self-definition are above all faithful to the flux she perceives in the world around her and the realities within her self, beyond binary categories imposed by the very syntax of the questions, feminist or womanist, French or Creole ». ²¹⁰ C'est ainsi que Homi Bhabha emploie le terme d'hybridité et non de métissage²¹¹, celui-ci étant chargé de connotations raciales: selon lui, l'hybridité est un « tiers-espace », rendant possible l'émergence d'autres positions. « Ce tiers-espace vient perturber les histoires qui le constituent et établit de nouvelles structures d'autorité, de nouvelles initiatives politiques, qui échappent au sens commun. »²¹² L'hybridité s'apparente à « une manière de déstabiliser l'ordre colonial », et « le processus d'hybridité culturelle donne naissance à quelque chose de différent, quelque chose de neuf, que l'on ne peut reconnaître, un nouveau terrain de négociation du sens et de la représentation. »²¹³ C'est de ce « tiers-espace » que semble provenir la voix des personnages de Maryse Condé qui essaient de décrire « une nécessaire mais problématique émancipation culturelle caribéenne, entre l'héritage blanc et l'héritage noir, une possible voie médiane transculturelle qui serait une identité intraduisible par la langue du colon ou par la violence du colonisé. »²¹⁴

Bien qu'à des égards différents, les termes de syncrétisme, créolité et métissage, reflètent tous l'idée d'un paradigme hétérogène, dépourvu, à priori, de hiérarchie. Appliqué au roman de Condé, ces conceptions permettent d'envisager la possibilité de la résolution d'un conflit opposant des pôles contradictoires, sous les diverses formes que peut prendre la structure dominant/dominé. Néanmoins, les obstacles à la réalisation d'un tel paradigme sont nombreux, surtout dans des contextes autant marqués par le conflit idéologique: si la stabilité identitaire semble difficile, il peut être judicieux d'admettre et d'accepter la diversité des voix et des récits; la structure de *La Migration des Cœurs* reflète parfaitement ce principe, en ce que la polyphonie favorise l'émergence d'une identité composite, une mosaïque faite de perspectives et de tissus narratifs distincts mais complémentaires.

Discourse. " *World Literature Today*, 67, no. 4 (fall 1993): 737-47.

209 Françoise Pfaff. Op. cit.

210 Sarah Barbour. Op. Cit.

211 À propos du métissage, et citant Françoise Lionnet, Gloria Nne Onyeoziriet, écrit : « Frangoise Lionnet makes a case for the usefulness of this term, for example, when she argues that metissage should be understood as a practice of resistance to hegemonic cultures because it remains a site of « undecidability and indeterminacy » resulting from cultural mixing around the world. For women, the term can thus serve as a source of solidarity when it enables us to demystify « all essentialist glorifications of unitary origins, be they racial, sexual, geographic, or cultural. » »

Françoise Lionnet. "Logiques Métisses". *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers*, edited by Mary Jean Matthews Green et al. Minneapolis : Univ. of Minnesota, 1996.

212 Homi K Bhabha. "Entretien avec Jonathan Rutherford". Cairn. *Multitudes*. (Disponible sur <<https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-3-page-95.htm>>). (Consulté le 27 juin 2017)

213 Ibid.

214 Fabienne Viala. "Transgression et barbarie dans les destinées féminines romanesques de Maryse Condé". *Rébellion et transgression*. Paris : Karthala, 2010.



Conclusion

Ainsi, le récit a une portée différente, entre le moment de son origine en 1847, dans le Yorkshire, et celui où il prend corps dans l'ouvrage de Condé, plus d'un siècle plus tard aux Antilles. Ce qui subsiste de *Wuthering Heights* dans le roman francophone est tantôt un écho subtil, tantôt une résonance profonde. Malgré cela, l'essence des deux romans semble être fondée sur la même tumulte, la même passion, qui transparaît dans les personnages, les lieux et le contexte.

Le contexte historique, social et culturel des Antilles constitue une nouvelle toile de fond qui permet à l'auteure d'insérer l'essence du récit d'Emily Brontë dans un environnement différent, un processus qui se rapproche de la réincarnation, ce qui n'est pas sans rappeler l'une des spécificités de ce texte. La quête identitaire qui caractérise les écrits de Condé acquiert une signification particulière, puisqu'elle est fondée sur un roman dont l'issue témoigne des séquelles que peut causer un dualisme néfaste: ce n'est qu'après avoir subverti l'ordre établi afin d'atteindre un paradigme qui transcende les antagonismes, qu'une identité non conflictuelle pourra émerger. Celle-ci concerne autant les personnages et les valeurs qu'ils incarnent qu'un aspect métatextuel. Car la diversité des perspectives que décrit Condé défie les structures narratives traditionnelles, les frontières entre genres littéraires ainsi que la notion d'intertextualité. Contrairement aux réécritures post-coloniales telles que *Wide Sargasso Sea*, le texte de Condé ne répond pas au canon auquel il est rattaché : l'auteure n'écrit non pas en anglais, mais en français, ce qui illustre une esthétique qualifiée de « cross-cultural poetic. »²¹⁵

En s'adaptant à un nouvel univers, *La Migration des Cœurs* souligne le fait que tout récit semble posséder de nombreuses facettes; celles-ci n'apparaissent pas toutes lors d'une première approche. C'est pourquoi, chaque artiste, par sa propre sensibilité, en offre une version alternative : les liens qui se tissent entre les textes illustrent la dynamique et la fluidité de la littérature, ce qui multiplie les possibilités d'adaptations et de réécritures.

215 Françoise Lionnet. *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity*. Ithaca: Cornell UP, 1995.



Références bibliographiques

- Bahsoun, Jihad. *Réécriture et création dans La Migration des Coeurs de Maryse Condé*. Paris: l'Harmattan, 2016.
- Barbour, Sarah. *Maryse Condé: A Writer of her Own*. Africa World Press: 2006.
- Bhabha, Homi K. "Entretien avec Jonathan Rutherford". Cairn. *Multitudes*. (Disponible sur <<https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-3-page-95.htm>>). (Consulté le 27 juin 2017)
- Birzer McDonald, Dedra. *Unheimliche Heights: The (En)Gendering of Brontë Sources*. Wuthering Heights. Ignatius Critical Edition, 2008.
- Bloom, Harold. *Heathcliff: Major Literary Characters*. New York: Chelsea House Publishers, 1993.
- Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*, [epub], [en ligne]. Goodreads. Disponible sur : <https://www.goodreads.com/ebooks/download/10210.Jane_Eyre> (consulté le 20 septembre 2015)
- Brontë, Emily. *Wuthering Heights*. New York: Norton Critical Edition, 2002.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. [pdf] [en ligne] Project Gutenberg. Disponible sur: <http://central.gutenberg.org/articles/a_philosophical_enquiry_into_the_origin_of_our_ideas_of_the_sublime_and_beautiful> (Consulté le: 25 mars 2017)
- Cecil, David. "Emily Bronte." *Early Victorian Novelists*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1935. Pp. 174-177.
- Collin, Frnçoise & Pissier, Evelyne et Varikas, Eleni. *Les Femmes, de Platon à Derrida*. Anthologie critique. Paris: Plon, 2000.
- Colombe, Maxime. *Petite philosophie du zombie*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.
- Condé, Maryse. *La Migration des Cœurs*. Paris: Robert Laffont, 1995.
- . *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem*. Gallimard, 2008.
- Eagleton, Terry. *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës*. Basingstoke: Macmillan, 1975. pp. 106.
- Ewbank, Inga-Stina. "Emily Brontë: The Woman Writer as Poet". *Their Proper Sphere: A Study of the Brontë Sisters as Early-Victorian Female Novelists*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1966. Pp. 95-101.

- Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Editions Points, 2015.
- Ferenczi, Sándor. *Thalassa: psychanalyse des origines de la vie sexuelle*. Payot: 2002.
- Fleishmann, Avrom. "Wuthering Heights: The Love of a Sylph and a Gnome". *Fiction and the Ways of Knowing: Essays on British Novels*. Austin: University of Texas Press, 1978. Pp. 44-48.
- Forster, Edward Morgan. *Prophecy, Aspects of the Novel*. New York: Harcourt, Brace & World), 1927. Pp. 209-211.
- Freud, Sigmund. "L'inquiétante étrangeté". *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris: Gallimard, 1976.
- Fulton, Dawn. "Lectures monstrueuse: le fantastique dans Célanire cou-coupé" *Maryse Condé: rébellion et transgression*. Paris: Karthala, 2010.
- Fumagalli, Maria. "Maryse Condé creolizes the canon in *La Migration des Coeurs*." In Sarah Barbour and Gerise Herndon. *Maryse Condé: A Writer of her Own*. Africa World Press: 2006.
- Gilbert, Sandra & Gubar, Susan. *The Madwoman In The Attic* [pdf], [en ligne]. Internet Archive. Disponible sur : <https://archive.org/stream/TheMadwomanInTheAttic/The%20Madwoman%20in%20the%20Attic_djvu.txt> (consulté le : 15 septembre 2015)
- Guillemette, Lucie et Cossette, Josiane. (2006). "Déconstruction et différance. » Louis Hébert (dir.), Signo. [en ligne]. Québec: Rimouski. (disponible sur <<http://www.signosemio.com/derrida/deconstruction-et-differance.asp>>. Consulté le (20 avril 2017).
- Heilbrun, Carolyn G. "The Woman as Hero". *Toward a Recognition of Androgyny*. New York: Knopf, 1973. Pp. 80-82.
- Hillis Miller, Joseph. "Emily Bronte". *The Disappearance of God: Five Nineteenth-Century Writers*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1963. Pp. 194-97.
- Kenney, Theresa. "Compassion and Condemnation in *Wuthering Heights*: Paterialism, Christianity, and the Occult". *Wuthering Heigths*. Ignatius Critical Edition, 2008.
- Lanone Catherine. *Emily Brontë: un vent de sorcière*. Paris: Ellipses, 1999.
- Lawrence, David Herbert. *The Rainbow*. [pdf] [en line] Project Gutenberg. (disponible sur: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/28948>> (consulté le 25 janvier 2017)
- Lionnet, Frnçoise. "Logiques Metisses". *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers*, edited by Mary Jean Matthews Green et al. Minneapolis: Univ. of Minnesota, 1996.



- Louvel, Liliane. "En passant par la façade : Les Hauts de Hurlevent". *Poétique* 2004/3 (n° 139). P. 325-339.
- Manzor-Coats, Lilian. "Of Witches and Other things: Maryse Conde's Challenges to Feminist Discourse." *World Literature Today* 67, no 4 (fall 1993): 737-47.
- Moudileno, Lynie. "De l'autobiographie au roman fantastique : itinéraires de Maryse Condé". In Noëlle Carruggi. *Maryse Condé: rébellion et transgression*. Paris : Karthala, 2010.
- Napier, Elizabeth. Napier. "The Problem of Boundaries in Wuthering Heights". *Philological Quarterly* 63, No. I (Winter 1984): 101-3.
- Nussbaum, Martha. "*Wuthering Heights* : The Romantic Ascent". *Wuthering Heights*. Ignatius Critical Edition, 2008.
- Pfaff, Françoise. *Conversations with Maryse Condé*. Lincoln and London: Univ. of Nebraska Press, 1996.
- Platon. Le Banquet. [en ligne] (disponible sur : <<https://www.atramenta.net/lire/oeuvre35181-chapitre-1.html>>). (Consulté le 20 janvier 2017)
- Powys, John Cowper. "Emily Bronte," *Suspended Judgments: Essays on Books and Sensations*. New York: G. Arnold Shaw. Pp. 327-29.
- Regard, Frédéric. *Histoire de la littérature anglaise*. Presses Universitaires de France: 2008
- Roussos, Katherine. *Décoloniser l'imaginaire: du réalisme magique chez Maryse Condé*, Sylvie Germain et Marie Ndiaye. Edition L'Harmattan, 2007.
- Sédar Senghor, Léopold. *Oeuvre poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 2006. P. 223.
- Sinclair, May. *The Three Brontes*. London: Hutchinson, 191., Pp. 244-246.
- Todorov, Tzvetlan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Edition du Seuil, 1970.
- Van Ghent, Dorothy. "On Wuthering Heights". *The English Novel: Form and Function*. New York: Rinehart & Co., 195. Pp. 163-65
- Vanborre, Emmanuelle. "Écrire en marge de la théorie littéraire". *rébellion et transgression*. Paris : Karthala, 2010.
- Viala, Fabienne. "Transgression et barbarie dans les destinées féminines romanesques de Maryse Condé". In *Maryse Condé: rébellion et transgression*. Paris : Karthala, 2010.



Annexes

Tableau de correspondance des noms entre les deux oeuvres.....94



Tableau de correspondance des noms entre les deux oeuvres

<i>Wuthering Heights</i>	<i>La Migration des Cœurs</i>
Mr Earnshaw	Hubert Gagneur
Wuthering Heights	L'Engoulvent
Thrushcross Grange	Belles-Feuilles
Heathcliff	Razyé
Hindley Earnshaw	Justin Gagneur
Frances Earnshaw épouse de Hindley	Marie-France
Edgar Linton	Aymeric de Linsleuil
Isabella Linton	Irmine de Linsleuil
Hareton Earnshaw	Justin-Marie
Linton	Aymeric/Razyé II/Premier-Né