

Entre *Les Hauts de Hurle-Vent* et *La
Migration des Cœurs* : La Féminité Créolisée
chez Maryse Condé

by

Eleanor Frances Matson

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements
for graduation with Honors in Foreign Language and Literature: French.

Whitman College
2019

Certificate of Approval

This is to certify that the accompanying thesis by Eleanor Frances Matson has been accepted in partial fulfillment of the requirements for graduation with Honors in Foreign Language and Literature: French.

Nicole Simek

Whitman College
May 08, 2019

Table des matières

Remerciements.....	iv
Introduction.....	1
I. L'analyse de l'Hypotexte.....	10
II. La transposition de modèle des Cathy	19
III. La narration créolisée en regardant les narratrices	30
Conclusion	40
Bibliographie.....	43

Remerciements

Cette mémoire ne serait pas possible sans l'aide de plusieurs personnes. Merci à ma conseillère Professeure Simek, à Andréa Simonnet (qui m'a aidé à écrire en français), à mes parents et à mes amis pour l'encouragement et les conseils pendant ce processus.

This thesis would not have been possible without the help and support of many people. Thank you to my advisor Professor Simek, Andréa Simonnet (who helped me with my French at every turn), my parents, and my friends for all the encouragement and advice they gave during this process.

Introduction

Dans un entretien sur *La Migration des Cœurs*, Maryse Condé a caractérisé son choix de transposer un texte de Emily Brontë de la façon suivante, car elle avait envie d'illuminer la connexion entre Brontë et les femmes antillaises : « Car, en fait, il y a quelque chose des sœurs Brontë qui parle à des femmes caribéennes, de n'importe quelle couleur, de n'importe quel âge... » (Wolff, 76).¹ Son accent sur les *femmes* caribéennes soulève des questions sur le rôle du genre et les raisons pour lesquelles *Les Hauts de Hurle-Vent* pourrait parler aux femmes caribéennes. Cependant, on peut demander aussi comment Condé transpose la féminité qu'on voit dans l'hypotexte de Brontë à celui de *La Migration des Cœurs* et quels sont les effets de cette transposition sur le texte.

Premièrement, nous choisissons d'étudier la réécriture, car cette étude permet de voir les changements qui se passent et les raisons pour lesquelles on entreprend de réécrire un roman. Cependant, Condé fait plusieurs allusions intertextuelles, mais qui a des méthodes et des buts différents que ceux d'une réécriture qui est clairement liée au texte source et qui transpose plusieurs aspects de l'hypotexte à son œuvre. Condé rappelle Marcel Proust et Aimé Césaire par les titres des chapitres « Le Temps Retrouvé » et « Retour au pays natale ». Ces allusions situent son texte dans la tradition de la littérature française pour les gens qui la connaissent. De plus, Condé a un personnage qui parle de *La Case de l'Oncle Tom*. Cette référence est ambiguë et ironique. Elle l'y met pour faire référence à un autre texte qui parle de la race, mais aussi pour donner un petit coup aux

¹ “Because, in fact, there is something about the Brontë sisters that speaks to Caribbean women, regardless of their color, regardless of their age...” Sauf indication contraire, notamment pour le texte de Brontë, les traductions sont de nous.

gens qui comprennent le racisme après avoir lu *La Case de L'oncle Tom*. La dernière référence qu'elle fait est opaque. En parlant d'un personnage principal, Condé utilise un passage similaire à un passage d'*Ourika*². Pour quelqu'un qui n'a pas lu *Ourika* et même les gens qui ont lu *Ourika*, cette référence n'est pas tout à fait claire. Cependant, il met toujours le personnage de Cathy II dans un contexte plus large sur la féminité et la race dans une autre époque.

Dans l'argument plus large, on utilise le terme féminité, car il souligne les normes qui sont codées comme correctes pour les femmes et comment elles doivent se comporter dans la société dans le lieu et l'époque de chaque roman. Cependant, cette étude emploie ce terme, parce qu'il peut aussi souligner le comportement d'une femme, car elle construit sa propre féminité par ses actions. Pour la plupart, cette étude utilise le terme en référence aux normes de la féminité dominante dans la bonne société de l'époque de chaque roman. Mais on emploie ce terme en parlant des qualités des personnages féminins qui existent toujours en relation à la féminité de la société, aussi.

Le rôle de la vision dans la narration du roman est aussi important. Pour la plupart, l'acte de voir ou la vision souligne la capacité du personnage d'interpréter des événements du roman et de lire les gens. Cette vision fournit l'acte de raconter. Le voyeurisme, c'est l'autre côté de la vision dans ce roman. Le voyeurisme est un terme pour décrire les hommes qui regardent des femmes comme des objets pour tirer du plaisir fourni à condition que les femmes ne voient pas le voyeur. Si les femmes le regardent il n'en tire pas du plaisir (Newman, 1030).

² Il existe une critique de cette référence par Roger Little.

Cette étude emploie le terme transposition pour indiquer l'acte de changer le lieu ou un contexte. En particulier, ce mot souligne l'acte d'adapter un œuvre dans un contexte nouveau.³ Un théoricien dans la littérature, Gerard Genette, utilise le terme « transposition diégétique » où « *la diégèse* signifie 'l'univers spatio-temporel désigné par le récit » (O'Regan, 235). Donc, cette terminologie montre les changements qui sont produits à cause du changement du contexte de l'histoire. Pour O'Regan, la transposition diégétique se compose des deux genres différents de la transformation. Une transformation *homodiégétique* « préserve l'intégrité des qualités de l'hypotexte comme le cadre de l'histoire et l'identité des personnages » (O'Regan, 236)⁴, tandis qu'une transformation hétérodiégétique change ces qualités du hypotexte substantiellement. Ces termes illuminent le caractère des changements et leur relation à l'hypotexte. Ce caractère de changement et la relation à l'hypotexte montrent l'importance du changement en répondant à la question de la transposition de la féminité.

Dans *Les Hauts de Hurle-Vent*, il s'agit des trois familles pendant deux générations. Les familles sont les Earnshaw, les Linton, et les Heathcliff. L'histoire est mise en abyme. Le narrateur principal est un homme qui s'appelle Lockwood qui est en train d'écrire l'histoire de sa bonne Nelly Dean. Nelly Dean est la narratrice secondaire qui donne à Lockwood le conte des Earnshaws, des Lintons et des Heathcliffs. Pour la première partie du roman, il se focalise sur la première génération avec les personnages de Catherine Earnshaw, Edgar Linton, et Heathcliff.

³ Cette définition est basée sur la définition fournie par la Trésor de la Langue Françaises (« Transposition »).

⁴ “*transformation homodiégétique* those transpositions which preserve the integrity of the hypotext's setting and the identity of its characters...”

Nelly commence l'histoire par l'adoption de Heathcliff par le père de Catherine— Heathcliff a des origines inconnues. Heathcliff et Catherine deviennent des meilleurs amis—presque des jumeaux—qui étaient sauvages et libres sur la lande. Toutefois, le frère de Catherine, Hindley, déteste Heathcliff. Après avoir hérité Hurle-Vent, Hindley maltraite Heathcliff. Après un accident, Catherine est recueillie par les Lintons qui essaient de la rendre plus correcte et féminine. Dans ce temps à leur maison, Catherine et Edgar deviennent amis, et des années plus tard ils se marient. Cependant, avant leur mariage, Catherine avait eu une conversation avec Nelly Dean où elle exprime son amour pour Heathcliff (et aussi pour Edgar), mais elle se marierait à Edgar, car un mariage à Heathcliff serait dégradant. Cette scène suggère l'ignorance de Catherine, car elle croit qu'elle peut maintenir un rapport aux deux hommes. En écoutant cette conversation, Heathcliff décide de partir. Trois ans après, il revient pour prendre sa revanche contre Edgar, Hindley et Catherine. Il prend la maison de Hurle-Vent, le fils de Hindley, et il s'enfuit pour se marier à Isabella, la sœur d'Edgar. Catherine devient malade pendant sa grossesse à cause du mauvais rapport entre Heathcliff, Edgar, et elle-même. Pendant sa maladie, Catherine parle de sa volonté de retourner à l'enfance. Elle meurt après la naissance de sa fille Cathy.

Nelly recommence son conte une douzaine d'années après la mort de Catherine au moment où la femme de Heathcliff, Isabella, qui avait lui échappé avec leur enfant jusqu'à après la mort de Catherine, meurt. Heathcliff réclame son fils. Trois ans plus tard, Cathy et Linton (le fils de Heathcliff) deviennent correspondants, une relation qui rappelle celle de leur parents, et un an après Heathcliff essaie de forcer un mariage entre les deux. Après la mort du père de Cathy, Heathcliff devient le propriétaire de

Thrushcross Grange et le gardien de Cathy. Par conséquent, Cathy se marie à Linton qui, peu après, meurt. À cette partie de l'histoire, Nelly arrive au présent, et il y a une pause pour que le temps passe et on voit un peu plus de Lockwood qui quitte Thrushcross Grange et y revient à cette époque. Après la pause, on trouve que Heathcliff est mort sans héritier, donc Cathy et le fils de Hindley héritent Hurlé-Vent et Thrushcross Grange. Les deux décident de se marier. Finalement, Lockwood quitte Thrushcross Grange en passant les tombeaux de Catherine, Heathcliff et Edgar.

Dans *La Migration des Cœurs*, Condé fait plusieurs changements à cette intrigue. Premièrement, la narration est très différente. Pour la plupart, l'histoire est racontée à la troisième personne par un narrateur omniscient, mais quatorze chapitres sont des *révélés*—des histoires des personnages à la première personne qui ressemblent à un conte raconté à l'oreille. Ce type de narration change la structure du roman et la possibilité de la signification de la narration, donc il est une transformation hétérodiégétique. Cependant, cette histoire suit les familles des Gagneur (Earnshaw), Linnseuil (Linton), et Razyé (Heathcliff).⁵

Divisé dans des parties sur les îles, la première partie transpose l'histoire de la première génération des *Hauts Hurlé-Vent* de façon homodiégétique pour la plupart. La première transposition hétérodiégétique est que l'histoire commence au milieu des années où Razyé (Heathcliff) a disparu. De plus, on voit un changement des bonnes, car l'histoire commence par l'histoire de Nelly Raboteur, la suivante est Mabo Julie qui

⁵ Les noms, ici, sont quelques fois similaires à ceux des *Hauts de Hurlé-Vent* ou ils sont des jeux de mots ou les deux. Par exemple, Gagneur et Earnshaw reflètent le désir de la famille de gagner l'argent. Linnseuil (qui ressemble à Linton), a presque le même son que linseuil—un nom qui suggère la mort. Un nom ironique pour les femmes de Linnseuil. Razyé est un genre de plante en Guadeloupe—qui ressemble au sens du nom Heathcliff.

s'occupe de Cathy après son mariage à Aymeric Linsseuil. Cela rend la voix de l'homologue de Nelly Dean moins puissant que la sienne. Pendant les années où Razyé est absent, Cathy a deux fils et quand il revient, il est insinué que Cathy et Razyé recommencent un rapport sexuel— dont le résultat est Cathy II. Cependant, Cathy est toujours la femme d'Aymeric et Razyé est toujours le mari d'Irmine, la sœur d'Aymeric. Irmine ne ressemble pas à Isabella son équivalent des *Hauts de Hurle-Vent*, car elle n'échappe pas à Razyé avant ou après la naissance de leur fils. Elle reste avec lui pour le reste du roman.

Il y a quatre parties qui suivent la première qui raconte le récit de la deuxième et première génération après la mort de Cathy. Ces parties transforment l'intrigue de l'œuvre de Brontë de façon hétérodiégétique. On commence par l'histoire de Justin-Marie, le fils du frère de Cathy I. Il est malade et Irmine l'envoie à Aymeric qui l'envoie dans une de ses maisons plus isolées. Il meurt là, donc il ne peut pas se marier à sa cousine et Aymeric meurt juste après lui à cause de la même maladie. En même temps, Cathy II devient de plus en plus malheureuse dans sa situation à aux Belles-Feuilles (la maison des Linsseuils), car sa peau est plus noire que celle de ses frères et ses sœurs et tout le monde traite sa couleur de peau comme une qualité mauvaise. Après la mort de son père, elle devient institutrice et va à Marie-Galante pour échapper à son enfance et de se sentir indépendante. Son histoire diffère que celle de son homologue qui devient une sorte de prisonnière de Heathcliff. Là, Cathy II développe une haine profonde pour Razyé, car il a ruiné son père. Ironiquement, elle fait la connaissance de son fils, Premier-Né, aussi. Il a changé son nom et a déménagé à Marie-Galate pour échapper à son père. Ils tombent amoureux l'un de l'autre et ils s'enfuirent ensemble après que Razyé vient

pour chercher son fils. Razyé meurt juste après être rentré en Guadeloupe, traumatisé par sa rencontre avec Cathy II. Cathy II et Premier-Né se trouvent à Roseau et commencent à réaliser leur folie—qu'ils s'aiment comme des frères et des sœurs. Cependant, Cathy II est déjà enceinte et elle meurt pendant son accouchement de leur fille, Anthuria. Par conséquent, Premier-Né rentre en Guadeloupe et à l'Engoulevent (Hurle-Vent) avec sa fille qui est « une si belle enfant [qu'elle ne peut] pas être maudite » (Condé, 337).

En regardant le travail de Françoise Lionnet dans son essai « Narrating the Americas : Transcolonial *Métissage* and Maryse Condé's *La Migration des Cœurs* », on commence à comprendre la relation entre l'hypotexte et la réécriture sur la matière de la féminité. Lionnet affirme que, par sa réécriture, : « Condé ne produit pas de contre-discours postcolonial normal, plutôt elle étouffe les lignes de l'affiliation féminine qui relie en construisant des traditions parallèles. Elle réorganise les dessins qui définissent l'histoire de la littérature caribéenne en établissant une espace multilingue, féministe et aussi trans-coloniale » (Lionnet, 58).⁶ Dans son travail, Lionnet soutient l'idée que le texte de Condé est féministe, mais d'un féminisme intersectionnel. Par conséquent, son récit brise les normes autour de traditions littéraires antillaises. Lionnet affirme que Condé écrit un roman qui voit la complexité entre le genre et la race. « [Condé] complique le scénario en lisant les relations du pouvoir qui affectent la race et le genre dans un système complexe où la race et le genre sont totalement emmêlé et il est impossible de privilégier l'un aux dépens de l'autre » (59).⁷ Cette citation met en

⁶ "...Condé does not produce the standard postcolonial counter-discourse, but fleshes out lines of female affiliation which link up to form parallel traditions. She rearranges the patterns that define the literary history of the Caribbean by staking a multilingual and feminist space that is also a transcolonial one."

⁷ "[Condé] complicates the scenario by reading the relations of power that affect race and gender as an intricate system in which both race and gender are so completely enmeshed that it is impossible to privilege one at the expense of the other."

perspective le contexte de la féminité dans *La Migration des Cœurs*. La féminité existe en rapport à la race et son rôle. Cela est une transposition hétérodiégétique du texte de Brontë, car elle se focalise sur la féminité blanche et la race de Heathcliff séparément.

Dans notre analyse de la transposition de Condé, nous nous focalisons sur les méthodes que Condé utilise en illustrant un genre de féminisme qui amène la race en premier plan et qui montre les effets du racisme dans une société bien définie par la race. Le féminisme, ici, indique une égalité entre les genres en montrant les voix des subalternes. Cependant, nous distinguons cet argument de celui de Lionnet, car cette étude analyse la féminité présentée par Brontë plutôt que les actes violents contre les femmes qui se produisent dans le texte. Lionnet voit ces actes violents diminuer les actes féministes dans *Les Hauts de Hurle-Vent*. Lequel « perd beaucoup de sa vision féministe dans le personnage rebelle de Catherine... » (59). Toutefois, son étude manque de l'analyse de ce personnage rebelle qui un modèle important en considérant la féminité. La féminité qui est présentée dans l'hypotexte montre les subversions de Brontë dans sa création des personnages féminins et une narratrice. En transposant, Condé continue le travail de subvertir la féminité en même temps qu'elle utilise des thèmes liés au texte de Brontë pour mieux montrer la complexité d'être d'une race non-blanche et d'être un genre non-dominant. Cela est un acte de découvrir l'universel de l'hypotexte et le mettre dans un contexte différent, car dans son travail sur la féminité, Condé révèle la créolité dans les thèmes universels des *Hauts de Hurle-Vent*.

Dans la première partie, cette étude explore les thèmes qui émergent dans *Les Hauts de Hurle-Vent* autour des personnages féminins et leurs expériences d'être une femme. Cela fournit le contexte des transpositions homodiégétiques ou hétérodiégétiques.

Dans la deuxième partie, on commence par analyser les deux Cathy de *La Migration des Cœurs* et le symbolisme autour de leurs histoires. Pour la plupart, cette analyse suit l'argument que leur voyage représente leur passage à l'âge adulte et la signification de leurs races dans cette nouvelle histoire. La dernière partie s'adresse à la question de la narration et comment Condé fait une transposition qui est à la fois homodiégétique et hétérodiégétique. Cependant, l'effet de cette transposition de la narration créolise l'histoire dans ses formes multiples. Entre ses parties le rôle de l'histoire des *Hauts de Hurle-Vent* en créant un texte qui s'adresse aux questions de l'amour et de la mort en même temps qu'il explore des questions sur la race et le genre devient plus claire.

I. L'analyse de l'Hypotexte

Pour mieux comprendre la relation entre *La Migration des Cœurs* et *Les Hauts de Hurle-Vent*, cette étude examine la féminité dans le texte original à travers la documentation des critiques sur les rôles des personnages féminin et les modèles qu'elles représentent. Les études critiques montrent le contexte de ce roman, les voies intertextuelles dont il s'engage avec l'œuvre anglophone et le discours autour de ce texte. Cette analyse des études critiques montre qu'Emily Brontë présente une subversion des thèmes sur le romantisme et le roman pour donner la voix à des personnages féminins. Elle le fait par sa représentation du passage de Catherine à l'âge adulte, ses désirs pour un amour masculin, et par la narration du texte qui insiste sur la capacité de Nelly d'incorporer les caractéristiques codées comme masculines dans sa vie.

Premièrement, dans son article, « Feminist criticism of *Wuthering Heights* », Patsy Stoneman commence par affirmer que Catherine Earnshaw est le personnage principal des *Hauts de Hurle-Vent*. Cette histoire est un bildungsroman, un récit qui explore la façon dont on quitte l'enfance pour l'âge adulte, car on peut lire « le thème de *Les Hauts de Hurle-Vent* [comme] le développement de la personnalité féminine depuis l'enfance jusqu'à la maturité »⁸ (Stoneman, *Feminist Criticism*, 148). Stoneman insiste sur l'importance à son expérience de devenir une femme. Ici, on voit un lien entre la féminité adulte et l'enfance, car les désirs adultes de Catherine se développent des désirs enfantins. Stoneman décrit la perspective d'une écrivaine qui voit dans le roman « une

⁸ "Helen Molgen, writing in 1971, also uses psychoanalysis in a straightforward biographical way, reading 'the theme of *Les Hauts de Hurle-Vent* [as] the development of the female personality from childhood to maturity. *Les Hauts de Hurle-Vent* is Catherine's story."

déclaration des plus sérieuses sur l'enfance d'une fille et le désir tragique de la femme adulte qui veut y retourner... »⁹ (Stoneman, *Feminist Criticism*, 148). Dans cette interprétation, la féminité devient le souhait de retourner à l'innocence de l'enfance pour échapper aux contraintes de la société dans l'âge adulte.

Dans leur œuvre *Madwoman in the Attic*, Sandra Gilbert et Susan Gubar, développent cette lecture des *Hauts de Hurle-Vent* comme un bildungsroman. Elles utilisent *Le Paradis Perdu* de Milton pour illustrer la tragédie du passage à l'âge adulte. Selon Gilbert et Gubar, « l'histoire des *Hauts de Hurle-Vent* se construit autour d'une chute centrale »¹⁰ (253). Dans cette histoire, la chute devient un acte féminin, car Catherine prend la place du traditionnel protagoniste masculin qui échoue. Elle devient le personnage qui pose la question de son identité face à l'âge adulte. Cependant, elle tombe de l'enfer au ciel, contrairement à l'image classique de la chute (Gilbert et Gubar, 255). Au moment où Heathcliff est réapparu dans la vie de Catherine, et elle tombe malade encore, elle dit : « Je voudrais me retrouver petite fille, à demi sauvage, intrépide et libre ; riant des injures au lieu de m'en affoler ! Pourquoi suis-je si changée ? » (Brontë, 280). Elle désire un passé libre de règles où elle peut être sauvage encore— où elle peut incarner les qualités jugées mauvaises par la société. Ces changements la rendent malheureuse. Catherine devient à la fois plus correcte et plus misérable. Son désir de retourner à l'enfance correspond au désir d'échapper à un monde strict. Elle sert bien comme un modèle d'une fille qui échappe aux attentes de la société en disant qu'elle tombe dans la bonne société plutôt qu'elle de s'élever socialement.

⁹ "... [a]s a statement of a very serious kind about a girl's childhood and the adult woman's tragic yearning to return to it..."

¹⁰ "Nevertheless, that the story of *Les Hauts de Hurle-Vent* is built around a central fall seems indisputable."

Dans un autre article de Patsy Stoneman, « The Brontë Legacy : *Jane Eyre* and *Wuthering Heights* as Romance Archetypes », Stoneman précise son étude de la relation entre les désirs de Catherine et l'enfance, en examinant ses désirs amoureux. Elle développe une analyse de l'histoire de l'amour entre Catherine et Heathcliff. Stoneman discute l'idée des âmes jumelles. Elle la décrit dans le contexte des *Hauts de Hurle-Vent* comme une étape de la psychologie : « *Les Hauts de Hurle-Vent* est fondé sur un premier niveau de développement psychologique dans lequel les enfants cherchent la confirmation de leur identité dans une image-miroir d'eux-mêmes. Le rôle de miroir peut être joué par un autre enfant, un frère ou une sœur » (Stoneman, *Romance Archetypes*, 10).¹¹ Ce désir de Catherine rend sa passion pour Heathcliff plus clair. Si elle veut retrouver l'enfance, à un âge où elle était à demi-sauvage, il est logique qu'elle veuille maintenir une relation avec quelqu'un qui reflète cette partie de sa vie. Cela rend le rapport entre les deux narcissique, car « chaque amant est à la fois sujet et objet d'une sorte d'un amour-miroir » (Stoneman, *Romance Archetypes* 12).¹² Cette idée d'un amour-miroir semble plus égale qu'un amour où la femme est réifiée. De plus, il est important que ce soit *Catherine* qui caractérise cet amour plutôt que Heathcliff. Stoneman signale une scène clé où Catherine dit : « Je suis Heathcliff ! Il est toujours, toujours dans mon esprit... comme mon propre être » (Brontë, 183).¹³ C'est dans sa voix que se construit l'image de leur amour et cela est aussi important que la voix de

¹¹ "...*Les Hauts de Hurle-Vent* is based on an earlier stage of psychological development in which children look for a confirmation of their identity in a mirror-image of themselves, which can be provided metaphorically by the answering gaze of another child, a brother or sister."

¹² "The novel thus offers a kind of narcissism rare in adults, in which each lover is both subject and object of a mirror-like love."

¹³ "I am Heathcliff—he's always, always in my mind."

Heathcliff sur ce sujet. Cependant, ce sont les actions de Catherine qui guident leur histoire de l'amour à cause de ses désirs pour cet amour-miroir et pour son enfance.

Catherine est une force principale dans l'histoire d'amour par sa méconnaissance des règles de la société qui n'autorise pas ses désirs. Encore, Stoneman relève un échange entre Catherine et Nelly où celles-ci parlent du mariage. Nelly demande comment Heathcliff va endurer la séparation entre les deux et elle répond « Qui nous séparerait, je vous prie ? [...] Oh ! ce n'est pas ce que j'entends... Je ne voudrais pas devenir Mrs. Linton à ce prix-là » (Brontë, 181). Par ce petit dialogue, il est évident que Catherine ignore les normes d'un amour courtois qui la guide à se marier à Edgar sans perdre Heathcliff. La première partie du roman tourne autour de ce problème. Ce conflit de l'amour triangulaire se développe, car Catherine veut garder un mariage domestique et cet amour-miroir avec Heathcliff en même temps. Cependant, ce n'est pas seulement la société qui se méfie des idées de Catherine. Le lecteur le fait, aussi.

Pour la plupart, le lecteur soutient le jugement de Heathcliff au moment où Catherine se marie à Edgar—qu'elle trahit son cœur[...] Ce que je veux suggérer c'est qu'on n'a pas écouté ce que *Catherine* dit. Loin de se trahir, elle cherche un accomplissement de soi total qu'elle est incompréhensible aux yeux des autres personnages... et aux yeux des lecteurs. (Stoneman, *Romance Archetypes* 16)¹⁴

Cette incompréhensibilité de Catherine la met dans une position où les femmes se trouvent souvent—celle de la femme irrationnelle. Il faut que le lecteur des *Hauts de Hurle-Vent* confronte l'étrangeté d'une femme avec des désirs divers.

¹⁴ "Most readers thus endorse Heathcliff's judgement that when Catherine marries Edgar, she 'betray[s] her] own hear' (198). What I want to suggest is that we have simply not listened to what *Catherine* is saying. Far from self-betrayal, she attempts a fulfilment so comprehensive as to be uncomprehended by the other characters in the novel and by her readers."

Toutefois, cette idée en relation aux désirs des hommes de l'époque rend plus claire l'inégalité des femmes et des hommes amoureux à cette ère. Stoneman souligne la normalité des désirs de Catherine s'appuyant sur d'autres œuvres de l'amour de cette époque. Elle analyse un poème de Percy Shelley, « Epipsychidion », qui est cité souvent en expliquant l'amour-miroir de Cathy et Heathcliff, pour montrer l'indulgence de la société pour un homme qui a des rapports avec deux femmes, car Shelley parle de sa situation réelle dans ce poème. Les liens entre les sentiments de Shelley et Cathy sont étroits, car il parle de son âme jumelle (son amant) et de sa femme qui représente la vie domestique. Il raconte son désir qu'elles soient sœurs tout comme Catherine qui exprime le même désir (Stoneman, *Romance Archetypes*, 18). Par conséquent, les actions de Brontë deviennent subversives en prenant les normes acceptables pour les hommes de l'époque et en les donnant à une femme.

Emily Brontë inverse l'équilibre de genre en nous donnant une femme avec deux hommes à la place de l'homme de Shelley qui a deux femmes. Et cela est un changement crucial. Shelley a compté sur la coopération de ses femmes ; le plan de Catherine connaît une fin malheureuse, car elle sous-estime le concept combatif de la masculinité qui est soutenue par notre culture. (Stoneman, *Romance Archetypes*, 18-19)¹⁵

Cette inversion des sujets amoureux donne de l'importance au texte des *Hauts de Hurle-Vent*, car elle illustre la position de la femme à cette époque. Elle rencontre une mauvaise

¹⁵ "Emily Brontë, however, reverse the gender-balance, giving us a woman with two men in place of Shelley's man with two women, and this is a crucial change. Shelley counted on the cooperation of his women; Catherine's plan comes to grief because she underestimates the combative notion of masculinity which is endorsed by our culture."

fin à cause de la masculinité dominante qui a essayé de l'attraper dans un mariage monogame.

Catherine représente une femme qui ne veut pas suivre les règles sociales— depuis le début où les femmes adultes dans sa vie ont essayé de la transformer en fille correcte qui porte des belles robes et qui renonce à sa nature sauvage, elle joue toujours avec Heathcliff malgré leur peine (Brontë, 116, 147). Plutôt, elle représente une féminité indépendante et à demi-sauvage qui ressemble à une forme de masculinité. Par conséquent, elle est punie par la société pour ses positions vis-à-vis l'amour, tandis que la deuxième Catherine a une fin différente que sa mère— elle a une fin qui ressemble à une fin traditionnellement heureuse. Dans l'analyse d'un autre théoricien, on voit la façon dont on peut voir la fin de la loi du père en littérature. Chez *Les Hauts de Hurle-Vent*, « dans l'histoire de la première Cathy... il s'agit d'une fille qui refuse d'entrer dans ce qui ressemble de près à l'ordre symbolique Lacanien¹⁶, tandis que la deuxième Cathy... accepte son entrée dans la loi du père » (Stoneman, *Feminist Criticism*, 150)¹⁷. Dans ce cas, on voit que les différences entre Catherine et sa fille représentent deux types de féminité et leur relation à l'ordre de la société.

La narration dans *Les Hauts de Hurle-Vent* joue un rôle important dans la création de la féminité et de la voix féminine dans ce texte. Premièrement, Brontë relève l'accent sur la voix féminine par la structure de la narration du roman. Dans *Postcolonial Echoes and Evocations : The Intertextual Appeal of Maryse Condé*, Derek O'Regan situe la

¹⁶ L'ordre symbolique de Lacan suggère l'acceptation de la subjectivité dans un contexte où on comprend le soi par des actes d'interpellation (Loos).

¹⁷ “the first Cathy's story... about a girl's refusal to enter something very like the Lacanian symbolic order, while the second Cathy's story revises her mother's, by having the girl accept her entry into the father's law'.”

structure des *Hauts de Hurle-Vent* dans le contexte des écrivains académiques. Il note une perspective qui décrit comment « ‘la voix de Nelly donne bien au récit cette qualité qu’au XIXe siècle les écrivains féministes voudront retrouver, l’oralité, puisant dans ces chants, ces contes, ou ces ballades... c’est-à-dire dans la tradition d’une culture féminine rurale’ » (O’Regan, 246). Nelly représente, dans cette structure, une partie de la culture qu’on ne voit pas toujours. Elle devient un symbole de l’oralité féminine qui existe dans une culture rurale. L’histoire des *Hauts de Hurle-Vent* appartient toujours à elle.

Nelly construit toujours une féminité précise dans sa relation aux classes sociales. Nelly est une bonne qui raconte cette histoire à Lockwood, un homme d’une classe sociale supérieure. O’Regan note que Nelly est un symbole important de la subversion : « [e]n arrachant le contrôle du récit de Lockwood, l’incarnation textuelle de la virilité, pouvoir colonial, pour le mettre entre les mains d’une femme servante sans instruction représente une... forme de contre-discours qui subvertit le statu quo victorien... » (O’Regan, 246).¹⁸ Dans cet encadrement de l’histoire, on voit les façons dont Brontë rend les femmes puissantes dans ce monde masculin. Il faut noter le contexte de classe dans cette histoire— la femme reste plus puissante dans la narration même si elle vient de la classe inférieure. Elle vient d’une classe des femmes dans des communautés rurales où l’oralité féminine devient plus importante que l’expérience de l’homme. De plus, il montre comment Brontë construit un récit déjà subversif des normes de l’histoire, car c’est Nelly plutôt que Lockwood qui est le vrai narrateur de ce texte. Il transcrit l’histoire, mais elle n’est pas son histoire.

¹⁸ Wrestling effective narrative control from Lockwood, the textual embodiment of virile, colonial power, to place it in the hands of an unschooled female servant represents a...form of counter-discourse that utterly subverts the Victorian status quo...”

Le personnage de Nelly subvertit le rôle de narrateur par sa capacité de voir. Elle regarde toute l'histoire de la famille. Nelly est « la vieille femme dans deux maisons sans mère, elle joue la gardienne plus souvent qu'une femme de ménage... Nelly surveille au nom des hommes... » (Newman, 1035).¹⁹ Elle accomplit des tâches masculines par son statut de gardienne. Toutefois, par sa vision, elle suggère que les femmes peuvent accomplir l'acte de l'observation. Cette possibilité de subversion est rendue claire dans la relation entre Lockwood et Nelly. Lockwood prend la place du voyeur pour lequel le regard est une source de plaisir pourvu qu'on ne l'observe pas en train de regarder (Newman, 1030). Lockwood est un spectateur où « la position conventionnelle du spectateur masculin à l'égard du spectacle féminin est...la position [de Lockwood] — précisément, du narrateur comme voyeur qui se défend lui-même contre la menace de la féminité par l'objectification d'une femme, par l'acte de raconter son histoire » (1034).²⁰ Lockwood représente la force de la patriarchie qui supprime les actes subversifs des femmes. Il prend l'histoire de Nelly pour lui-même en l'écrivant. Cependant, Nelly prend sa revanche, car elle note son plaisir de regarder et le lui dit—un acte qui abîme le plaisir pour un voyeur (Newman, 1034). Elle reprend le pouvoir en le regardant, car ils deviennent tous les deux sujet et objet. Pour lui, ce moment représente une menace de son pouvoir, car il n'est pas le seul voyeur. Nelly joue le rôle de voyeur et de conteuse. Par conséquent, elle devient un symbole d'une femme qui *voit* malgré le mécontentement des hommes.

¹⁹ “The oldest woman in tow motherless household, she acts more as guardian than as housekeeper... Nelly watches on behalf of men...”

²⁰ The role of onlooker, the conventional position of the masculine spectator with respect to the feminine spectacle, is in this novel precisely the situation of the narrator—specifically, of the narrator as voyeur defending himself against the threat of the feminine by objectifying as a woman, by telling her story...

De l'autre côté, d'autres critiques écrivent sur les aspects non-féministes du texte, en particulier dans ses projets sur la race. Dans son étude du rapport entre *La Migration des Cœurs* et *Les Hauts de Hurle-Vent*, Françoise Lionnet note la façon négligente dont Brontë traite ses personnages féminins. Citant Susan Meyer, Lionnet soutient l'idée que même si Brontë est compatissante à Isabelle et à Cathy II que Heathcliff opprime, « Brontë est plus intéressée par 'le pouvoir transgressif d'imaginer un renversement du pouvoir impérialiste' que par l'exploration de la situation désespérée de ces personnages féminins... » (Lionnet, 59).²¹ Meyer analyse la revanche de Heathcliff pour expliquer l'inversion du pouvoir impérialiste dans le travail de Brontë, car sa brutalité « est un métaphore racial... [qui] suggère la violence des noirs et la rébellion... [c]ette violence met en premier plan l'inversion du pouvoir social dont l'impérialisme a peur et qu'il n'est pas capable d'arrêter » (Lionnet, 59).²² Avec sa race ambiguë, Heathcliff symbolise la réponse des colonisés maltraités. Avec sa violence contre les femmes, il semble que les femmes deviennent moins importantes en comparaison avec ce but. Elles souffrent dans le but de montrer le maltraitement de Heathcliff par la société autour de Hurle-Vent. Par conséquent, son travail narratif ainsi que le rôle de Catherine deviennent plus compliqués à cause de cette relation entre Heathcliff et les personnages féminins d'Isabella et Cathy II. Dans son travail, Condé maintient une position anti-impérialiste, mais elle choisit des moyens différents de la montrer.

²¹ "Brontë is more interested in 'the transgressive pleasure of imagining a reversal of imperialist power' than in exploring the plight of these female characters..."

²² "Heathcliff's brutality... is a racial metaphor... [that] suggests black violence and rebellion... [t]his violence foregrounds the reversal of social power that imperialism both fears and is powerless to stop."

II. La transposition de modèle des Cathy

Condé transpose le personnage de Catherine et sa fille dans le texte de *La Migration des Cœurs*. Dans cet acte de transposition, Condé fait des transpositions homodiégétiques en gardant plusieurs aspects de leurs caractères et leur histoire. En même temps, elle transpose le texte de manière hétérodiégétique, aussi, en changeant l'histoire de Cathy II et leurs races. Condé utilise ces personnages et les thèmes de la féminité qu'elles représentent dans le premier texte pour maintenir l'universalité de leur rapport à l'enfance et l'amour-miroir, et pour mettre ses aspects dans un contexte précis où ces rapports sont transformés pour mieux montrer la complexité de confronter la féminité d'une société raciste.

Dans le récit de Catherine, Condé préserve le lien entre le désir de son enfance et sa féminité pour montrer les mauvais effets de la féminité dominante dans la société béké. Dans sa parole après sa mort, elle parle de son enfance et de son désir de retourner à son enfance. Elle commence en disant « [s]i je réfléchis, mes années de bonheur se sont arrêtés à mes quinze ans, quand j'ai été invitée au domaine des Belles-Feuilles » (Condé, 96). Elle réaffirme la notion que les années d'enfance étaient ses années préférées. Elles étaient heureuses tandis que les années aux Belles-Feuilles n'étaient pas assez joyeuses. De plus, en parlant de son passage à l'âge adulte, elle raconte une histoire de la première fois qu'elle a découvert un corset et une taille de guêpe. Elle dit : « [j]e me rappelai les guêpes maçonnes dont je saccageais les nids avec Razyé et renonçai à comprendre. Pour mieux le regarder, je pris dans mes mains cet objet surprenant avec ses baleines et ses tiges en fer. Mais je ne compris pas qu'il symbolisait le tournant que prenait ma vie. Je ne compris pas... [q]ue je m'apprêtais à mourir à tout ce que j'avais été » (97).

Dans cette petite histoire, Catherine communique son désir de retrouver l'enfance. Et elle parle de l'effet néfaste de la société et les normes pour les femmes dans cette société. Il n'est pas par hasard qu'elle marque la première mort dans sa vie à cette date où elle a découvert un signe de la féminité traditionnelle. De plus, elle comprend cette transition en la féminité en pensant des choses qu'elle connaît de son enfance. Elle était une enfant curieuse qui explorait la nature avec Razyé et son désir pour cette époque dans sa vie reflète le genre de la féminité dont elle avait envie.

Condé continue à utiliser le thème de la nature sauvage de Cathy pour analyser l'aspect racial de ce texte. Avant sa mort, dans un retour en arrière, Nelly et Catherine discutent le mariage possible à Aymeric. Catherine, dans cette discussion, révèle son attitude envers sa race :

« 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. Mais cette deuxième Cathy-là n'a pas souvent la parole, la première a toujours le dessus » (47-48).

Elle relie la blancheur et la bonté dans cette parole à cause des associations positives de la société avec la blancheur. La peau blanche équivaut à la pureté et aux anges, tandis que le noir est associé avec les vices. Dans ce moment, elle pense que le noir parle plus que l'autre. Cependant, sa parole après sa mort montre clairement qu'elle valorise la première Cathy plus que l'autre, car celle-là est la Cathy de son enfance. Cette Cathy était libre d'être elle-même sans contraintes de la société pieuse. Comme dans l'analyse des *Hauts de Hurle-Vent* par Gilbert et Gubar, il semble qu'elle a une chute de l'enfer au ciel. La

parole de Cathy présente cette chute dans le contexte d'une société racialisée. Cette réécriture des thèmes montre la complexité qui émerge autour de la féminité de la haute société dans un contexte racial où une fille métisse se sentirait mal à cause de sa peau non-blanche et tous les vices qu'elle attribue à cette couleur.

Son désir d'être sauvage et libre comme dans son enfance et ce désir d'échapper au ciel de la société blanche deviennent claire par ses pensées sur la mort. Juste avant sa mort elle a parlé avec sa femme de ménage, Lucinda, de l'au-delà. Elle dit que : « Mais du ciel, je me moque... Le ciel n'est pas pour moi. Je rêve d'un au-delà où nous pourrions exprimer tous les sentiments... un au-delà où nous serions enfin libres d'être nous-mêmes. » (86). Elle montre son dégoût pour le ciel à cause de la perception de la continuation des règles strictes dans la société béké au ciel. Le ciel n'est que la société de békés. Le travail de Gilbert and Gubar sur *Les Hauts de Hurle-Vent* montre bien ce lien, car elles examinent le ciel du *Thrushcross Grange* comme une perte de liberté. Cathy, dans *La Migration des Cœurs*, aussi note ce manque de liberté liée au ciel. Elle veut être plus libre qu'un ciel qui domine toute ses désirs et veut qu'elle soit plus blanche. L'enfer n'a aucun désir de la changer. Dans une conversation avec Lucinda, Catherine propose la question suivante sur la religion chrétienne. « [D]epuis petite, je me demande si la religion chrétienne n'est pas une religion de Blancs faite pour les Blancs ; si elle est bonne pour nous autres, qui avons du sang d'Africain dans les veines » (86). Dans cette phrase, elle illustre ses pensées sur l'impossibilité de s'assimiler dans cette culture à laquelle elle n'appartient pas. La religion manifeste cette pensée, car il reste toujours impossible d'y accéder à cause de son origine blanche. Elle n'appartient pas à cette société des békés et leurs idées du « ciel ». Par conséquent, dans les yeux de cette société

dominante, son désir de vivre dans un autre système est lié aux idées de l'enfer et la damnation.

Les réactions des gens au cadavre de Cathy I souligne mieux le rôle de la méconnaissance de la société béké envers une fille de couleur. À son enterrement, le narrateur à la troisième personne note : « Ô magie de la mort ! Voilà qu'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 » (89). La mort rapporte les qualités de sa jeunesse. On peut supposer que la migration sans retour lui donne la liberté qu'elle a cherché dans un au-delà. La mort l'a sauvée et l'a rendue belle encore. De plus, son entrée dans la bonne société marque cette transition à la mort. Son mariage à Linsseuil qui marque cette transition, la tue. Un mouvement social qui devrait être bon pour les femmes de statut inférieur, devient l'agent de la mort. Curieusement, les gens à l'enterrement voient des autres choses. Le narrateur décrit Cathy comme étant en métamorphose « 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 » (89). En même temps qu'elle retrouve sa beauté, sa vraie couleur de peau revient. Son bonheur est relié à sa couleur de peau, car elle a besoin d'être elle-même sans effort de se blanchir.

Toutefois, on dit que la couleur noire prend sa revanche. Cela suggère que la communauté regarde le noir de façon mauvaise et qu'elle est une mauvaise qualité. En voyant les deux interprétations de son corps, on observe l'effet complexe de la race sur son expérience d'être une femme dans une société où la féminité blanche domine.

La deuxième Cathy, de l'autre côté prend une place plus complexe que son homologue des *Hauts de Hurle-Vent*. Si son homologue représente un retour à la loi du

père, Cathy II représente un retour à l'existence en dehors de la société béké. Au début de la partie *Guadeloupe*, le narrateur exprime les sentiments de Cathy II envers la couleur de sa peau.

[L]es gens, y compris les membres de la famille, ne se gênaient pas pour faire des remarques désobligeantes sur sa surprenante couleur. Les religieuses au pensionnat... la traitaient comme une épreuve que le bon Dieu... aurait envoyée à Cathy ! Elle ne savait pas trop qu'en penser. Sa *mabo* Sandrine lui répétait en la mangeant de baisers que cela ne l'empêchait pas d'être la plus belle de petites princesses... (143).

Dans ce passage, il est visible que les effets de la société blanche sur sa formation de jeune fille sont terribles. Elle a la même expérience de sa mère, mais dans son enfance. Chacun de la société béké présente une opinion négative de sa couleur de peau sauf son père. Mabo Sandrine est la seule personne noire dans sa vie et il semble qu'elle soit la personne qui soutient Cathy le mieux. Par conséquent, elle devient seule et elle développe un dégoût de soi (un dégoût de sa peau). Cette société qui, pour sa mère, était un symbole du ciel (dans son enfance) symbolise le contraire pour Cathy II. Elle est toujours la société la plus haute dans le roman, mais elle est sa prison. Cela est la raison pour laquelle elle veut quitter ce monde des békés. Après la mort de son père Cathy II dit au sujet de sa mère, « je ne veux pas finir comme elle...je vais partir d'ici où ce n'est pas ma vrai place » (199). Elle a le même désir que sa mère d'être libre de la société blanche, mais ce désir se manifeste dans son enfance plutôt que dans sa vie d'adulte. Elle trouve que « la mort de son papa lui permettait de réaliser ce qu'elle voulait vraiment » (226). Cette mort la libère et lui permet de devenir ce qu'elle veut.

Par son déménagement à Marie-Galante, Cathy développe un moment formatif en explorant des nouveaux mondes indépendamment. Sur le bateau qui l'amène à Marie-Galante, elle quitte « sa vie d'enfant gâtée » (227). Cependant, quand elle arrive, elle est choquée par la misère. « Pourtant, elle se croyait plus brave qu'elle n'était, elle qui n'avait jamais vu réellement la figure de la pauvreté. Quand, après une traversée qui n'en finissait pas, elle aborda sur ce plateau caniculaire et rocailleux, elle n'en crut pas ses yeux » (227). Il semble qu'elle ne sait pas ce qu'elle a essayé de trouver quand elle arrive à Marie-Galante. Elle découvre la pauvreté dans cette scène, et cela rappelle la scène clé où sa mère découvre les corsets. Les deux scènes représentent un moment où les deux filles se trouvent dans une nouvelle société. Dans cette société, Cathy II est capable d'observer et comprendre le monde qui l'entoure même si c'est est la première fois qu'elle voit la pauvreté. Ici, son regard montre sa subjectivité féminine—qu'elle peut être un sujet qui voit. Cet aspect de la vision est important dans la création d'une féminité qui résiste aux normes dominantes de la féminité. Par exemple, si elle était restée avec sa famille en Guadeloupe, elle n'aurait pas eu cette expérience de voir la misère. La misère peut avoir un effet sur elle et peut agir comme une formation informelle qui vient de son état indépendant des attentes de sa famille.

Malheureusement, Cathy II tombe de la même façon dont sa mère et les Cathy des *Hauts de Hurle-Vent* tombe—par le choix de se marier. Elle s'enfuit pour se marier à Roseau avec Premier-Né. En Roseau, elle se sent coupable de la mort de sa bonne, Romaine, laquelle ajoute à sa misère. De plus, ils habitent dans la pauvreté et ils ne sont pas amoureux. Elle appelle l'amour « un piège » (301). Par conséquent, le mariage devient ce piège, aussi. La femme perd sa liberté dans leur mariage et rencontre une fin

prématurée. Chaque piège est différent, car sa mère est prisonnière de la société béké et elle est prisonnière de la misère et l'état fugitif de son mari. Cependant, il est important de noter le manque de liberté qui est associé à leurs mariages. À l'opposé de sa mère, « [s]a grossesse était pour Cathy la dernière goutte d'eau dans l'océan de son malheur » (300). Elle n'a plus l'espoir d'une meilleure vie qu'elle avait avant ce temps à Marie-Galante. La possibilité d'être mère ranime une possibilité de bonheur qui ne dure pas, car elle commence à croire qu'elle va mourir. Curieusement, la mort la rend plus heureuse, son « cœur battant comme celui d'une esclave qui voit la côte de Guinée couchée sur l'horizon, elle imagina le moment de sa réunion avec sa maman » (300-301). Elle veut voir sa maman et son père encore, donc sa mort symbolise son évasion de sa misère. En même temps que Condé souligne l'importance d'une maman pour une fille, elle détruit l'aspect de la maternité dans la féminité. Cathy II ne pense pas à sa fille sans maman. Par conséquent, le bonheur de Cathy ne vient pas des formes traditionnelles du bonheur féminin, car cette croyance dans l'importance de la maternité pour les femmes néglige des autres choses dans la vie des femmes comme la pauvreté, la culpabilité et la solitude de Cathy II. Cette version de Cathy est une transformation hétérodiégétique pour mieux montrer les effets négatifs d'un retour à la loi du père.

Condé précise encore les problèmes entraînés par les formes traditionnelles de l'amour et du mariage par sa transposition homodiégétique de l'amour de Cathy pour Aymeric et Razyé. Dans un moment très similaire à celui des *Hauts de Hurle-Vent*, Cathy parle de la complexité de son mariage à Aymeric par rapport à son amour pour Razyé avec la bonne Nelly. Elles disent :

—Vous aimez M. de Linsseuil ou vous ne l'aimez pas ?

Cathy releva la tête. Elle semblait à l'agonie.

—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 de bon Dieu. (47-48)

Elle confirme le sentiment de la Catherine des *Hauts de Hurle-Vent*—qu'elle aime Aymeric. Pourtant, elle semble moins sûre de sa décision, car il est possible qu'elle ne mérite pas l'amour de M. de Linsseuil. Cela complique leur relation, mais elle dit qu'elle l'aime. Donc, si on la croit, elle aime Aymeric, mais le mariage est complexe, car il représente son désir bref d'être un ange du ciel blanc. Même à la fin de sa vie, il semble qu'elle aime Aymeric de quelque capacité, même s'il ne représente plus ses désirs. Dans sa parole après la mort, Cathy déclare « J'ai fait souffrir tous les hommes qui m'ont chérie. Razyé. Aymeric. Mais Razyé pouvait tenir tête à la souffrance. Le pauvre Aymeric ne pouvait pas. Il essayait de me transformer à force d'amour » (97). Dans sa parole, sa culpabilité devient évidente par sa reconnaissance de la situation d'Aymeric. Toutefois, elle ne réussit pas à se transformer en ange pour lui. Il semble que les deux hommes sont égaux dans une certaine mesure—elle se focalise sur les deux hommes en parlant de leur amour pour elle. La différence entre les deux hommes existe dans le désir d'Aymeric de changer Cathy. Encore, cette partie de Cathy est un symbole de la complexité de ses sentiments et la possibilité d'avoir des désirs divers qui peuvent être contradictoire à la vérité d'elle-même qui veut être libre en même temps qu'elle veut être un ange.

L'amour pour Razyé que Cathy nourrit est toujours bien expliqué par l'idée des âmes jumelles. On le voit dans la parole de Cathy après sa mort. Elle s'adresse à Razyé

en disant « [p]endant, 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. » (96). Encore, on voit un amour qu'on pourrait qualifier de narcissique. Elle l'aime, car il est le même qu'elle. Pourtant, l'amour-miroir vise un but différent que celui des *Hauts de Hurle-Vent*. Plutôt qu'une représentation de son désir d'échapper aux contraintes de la féminité des hautes classes, l'amour-miroir, ici, devient plus complexe par leurs races. Catherine de l'hypotexte veut échapper aux règles strictes de cette société par son amour de Heathcliff qui représente le passé. Cathy dans *La Migration des Cœurs* veut échapper à la société blanche, aussi, car elle n'y appartient jamais. Cela est bien visible dans une conversation entre Razyé et Cathy près de la fin de sa vie. Il dit : « [t]u 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... Tu ne t'es 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 » (87). Avec la répétition de « mépriser », Condé peint l'image de leur amour-miroir, car Cathy méprise Razyé et cela devient le mépris de Cathy, elle-même. Le fait qu'elle n'avait pas compris son mépris de soi sous-entend qu'elle se méprise elle-même, car elle méprise Razyé. Ce choix de mots renforce cette image de leurs âmes jumelles et le fait qu'elle s'est trahie. Cependant, il souligne la race, aussi, car elle choisit la peau blanche plutôt que celle de Razyé. Ce triangle amoureux complique la position de Cathy comme une métisse, car elle a deux Cathy qui sont représentées par son amour pour Aymeric et Razyé. Il faut qu'elle choisisse une race dans un mariage qui ne permet qu'un amour. L'amour triangulaire qui dans *Les Hauts de Hurle-Vent* symbolise les contraintes sur l'amour pour une

personnage, se transforme en symbole des problèmes qui transpirent quand on suit un mariage pour le désir de s'assimiler à un ange.

Condé développe cette idée des âmes jumelles dans la deuxième génération de l'histoire. Dans le cas de Cathy II, son âme jumelle n'est pas toujours romantique. Après la mort de son père, le narrateur déclare qu'elle ne se consolait pas sa mort, car « [e]lle entendait sa voix. Il était présent en elle. À tout moment, elle le voyait » (225). Cet amour n'est pas du même ordre, mais on voit toujours cette idée que l'amour vient de ce sentiment d'avoir l'être aimé en soi-même. Pour elle, cet amour pour son père l'aide à ne pas pleurer, car il la guide toujours dans sa vie en Marie-Galante. Cette juxtaposition montre les types différents de l'amour qu'on peut avoir et la façons dont ils sont reliés.

La relation la plus importante dans la construction de l'amour-miroir de Cathy II est celle avec Premier-Né. Condé suggère qu'ils sont peut-être frère et sœur. D'un modèle caractéristique de la description d'un amour-miroir selon Stoneman où l'enfant cherche la reconnaissance dans les yeux d'un autre enfant, Cathy II et Premier-Né ne prennent pas de places des deux enfants. Ils font l'opposé. Dans leurs leçons à Marie-Galante, « [l]eurs yeux ne se rencontraient pas. Leurs mains ne se touchaient pas » (259). Il existe une distance entre les deux par ce manque de regard. Ils ne se comprennent pas. Plus tard, après leur mariage, Premier-Né dit « 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 » (297). Ils ne sont pas la même personne et on arrive à se rendre compte de cette distinction après le mariage. Par conséquent, leur amour n'est pas aussi complexe que celui de Cathy I et Razyé I. Malgré leurs similarités de race et de naissance, l'amour-miroir ne reflète pas de race précise, mais le caractère des

personnages. Ils ressemblent plutôt au mariage de Cathy I et Aymeric où ils s'aiment sans comprendre l'autre comme lui-même. Cette expansion dans le domaine de la deuxième génération joue avec le modèle des âmes jumelles, car il y a un frère et une sœur qui, après une relation romantique, ne s'aiment pas de façon romantique. Ils montrent au lecteur comment l'enfance définit l'amour qu'on trouve à l'âge adulte et les désirs qu'on a.

Dans les modèles de Cathy I et Cathy II, Condé change le texte pour mieux incorporer les thèmes de la race et de la classe. Dans la construction de la féminité de Catherine, Condé a gardé beaucoup des qualités pour illustrer la façon dont une femme s'engage avec la féminité traditionnelle de la société dans l'époque, mais dans un lieu et un contexte différent de celui de l'Angleterre des *Hauts de Hurle-Vent*. Cependant, Condé maintient toujours une féminité qui résiste à la société des békés par la voix narrative des plusieurs femmes.

III. La narration créolisée en regardant les narratrices

Brontë a une narratrice puissante dans le personnage de Nelly Dean, mais sa voix est filtrée par la voix de Lockwood. De l'autre côté, Condé rend son récit féminin en utilisant plusieurs narrateurs féminins sans filtration de la voix d'un homme. Avec les personnages principaux comme les deux Cathy, cette décision de la narration multiplie la représentation des femmes. Le lien entre ce style de narration des femmes et celui de Brontë est visible, car les deux textes soulignent la capacité des femmes d'observer et de raconter des histoires. Cependant, le texte de Condé tente de créoliser l'hypotexte. Dans cette partie, on examinera la transformation de cette capacité de raconter dans *La Migration des Cœurs*. Pour la plupart, on se focalisera sur les transformations qui semblent hétérodiégétique et qui maintiennent l'intégrité de l'hypotexte à part la transformation homodiégétique entre le rapport de la vision et l'acte de raconter qui énerve les personnages masculins.

Dans la structure du roman, Condé transpose l'oralité de l'œuvre de Brontë. Ce texte source représente une oralité féminine des lieux ruraux en Angleterre par l'encadrement de la voix de Nelly Dean dans l'acte de raconter²³. Cependant, même si Condé garde l'aspect orale des *Hauts de Hurle-Vent*, elle n'utilise ni le lieu ni la culture précise de ce lieu. Ce choix souligne l'aspect hétérodiégétique de cette transformation. L'oralité que Condé choisit est celle des Antilles qui produit une structure de l'expression orale. O'Regan note « ce récit à la première personne assume uniquement la forme et le

²³ Je note cette culture à la page de... Citant Catherine Lanone, O'Regan note que « 'la voix de Nelly donne... au récit... l'oralité, puisant dans ces chants ces contes ou ces ballades dont Joseph s'offusque tant... » (O'Regan, 246).

ton du *conte créole* »²⁴ (O'Regan, 242). La narration à la première personne donne un ton au texte qui ressemble à celui des conteurs créoles qui racontent des histoires devant une assemblée. Par exemple, l'encadrement du premier récit de Nelly Raboteur montre l'acte de raconter qui rappelle les conteurs créoles. De plus, Nelly commence par dire : « Notre vie est marquée bien avant notre naissance. Selon le berceau qui nous accueille, nous recevons en cadeau ou bien l'argent, ou bien la misère, ou bien le bonheur... [m]oi, je suis née dans une pauvre famille de Morne-Caillou à quelques kilomètres de l'Anse-Bertrand dans la partie la plus désolée de la Guadeloupe » (Condé, 25).

Dans ce passage, Nelly Raboteur situe son histoire dans sa vie personnelle et en Guadeloupe. Le changement de lieux reflète un changement des voix possibles. Nelly Raboteur aurait une voix différente que Nelly Dean, car elle vive une autre vie en Guadeloupe qui a une culture précise autour des contes. Elle utilise des caractéristiques d'un conte créole par sa répétition de « ou bien » qui construit un rythme vocal en racontant. Cette forme de répétition n'est pas utilisée par Nelly Dean au début. Elle parle plutôt de façon naturelle où elle se souvient des événements en parlant (Brontë, 80) Le langage reflète la Guadeloupe, aussi, car Raboteur parle quelque fois en créole. Toutes ces aspects situent le contexte de cette oralité dans les Antilles.

En même temps qu'elle maintient la créolité dans le genre de l'oralité, Condé garde la voix féminine dans l'oralité qui vient des *Hauts de Hurle-Vent*. Dans *La Migration des Cœurs*, Condé a écrit quatorze chapitres-*révits* à la première personne. Onze de ces chapitres sont racontés par des femmes (il y a neuf femmes qui prennent la parole), et les autres trois chapitres sont racontés par des hommes. De plus, Cathy prend

²⁴ “[t]his first-person narrative alone takes on the form and tone of the *conte créole*”

la parole, aussi pour un demi-chapitre après sa mort. Ce choix renforce la position des femmes comme des conteuses qui apportent l'histoire des Caraïbes. Selon O'Regan qui analyse cette structure : « [p]remièrement, la condition des femmes, blanches ou noires, post-esclavage est, pour la plupart, développé dans les *récits*. D'un côté, en opérant une féminisation évidente de l'acte de raconter un conte, Condé fusionne la forme et le contenu pour célébrer le sujet féminin qui assume la voix authentique de l'oralité caribéenne » (O'Regan, 245).²⁵ Dans cette citation, O'Regan souligne que le choix de Condé de construire son roman autour de ces récits relève la voix féminine comme une source légitime de la créolité. Cependant, comme O'Regan souligne, l'expérience de femmes qu'on voit est celle des femmes post-esclavage—c'est une perspective différente de celle de Nelly Dean qui n'est pas la descendante d'un esclave ou d'un béké. Cette observation marque la différence entre *Les Hauts de Hurle-Vent* et *La Migration des Cœurs*—ils se déroulent dans des lieux et à des époques différentes. Par conséquent, les femmes auront eu des expériences différentes. Cependant, la capacité de raconter l'histoire appartient toujours aux femmes.

Dans les récits qui appartiennent aux femmes, on observe émerger un dialogue autour des expériences des femmes dans ce monde patriarcale. Une autre transformation hétérodiégétique importante qu'opère Condé c'est la réfraction de la voix de Nelly Dean dans plusieurs voix. O'Regan met l'accent sur cette transformation en écrivant : « La fragmentation de la voix de Nelly Dean dans les *récits* individus, *inter alia*, des servantes noires réalise la créolisation du récit de Brontë par le biais de la polyphonie, en même

²⁵ “Firstly, the condition of the post-slavery female, both black and white, is mainly developed in the *récit* sections. On the one hand, through the manifest feminization of the act of storytelling, Condé merges form and content to celebrate the female subject as the authentic voice of Caribbean orality”.

temps qu'elle produit...la mode poétique de l'oralité créole » (O'Regan, 245).²⁶ La polyphonie de ce texte l'éloigne de son origine. De plus, cette décision représente la créolité dans la littérature—une décision qui représente mieux le peuple d'une région méconnue dans la littérature entière. Condé fait toujours des transformations hétérodiégétiques qui situent *La Migration des Cœurs* dans une société multiculturelle. La polyphonie montre, aussi, la complexité des expériences des femmes. Chacun a sa propre histoire, et chaque femme a une expérience différente avec la patriarchie. Par conséquent, la polyphonie marche bien à problématiser l'image de la femme. Dans le cas de Brontë, Cathy est un seul personnage qui rencontre la féminité des blanches femmes de bonne société. Son histoire et celle de sa fille représentent l'expérience féminine dans un cadre limité. Plutôt, l'histoire de Condé a plusieurs modèles des femmes de classe et de races différentes, de sorte qu'une seule image de la femme ne puisse pas émerger. La féminité n'est pas un concept clair dans l'œuvre de Condé, car chaque personnage en a un concept différent. Même si on voit plusieurs types de femme dans *Les Hauts de Hurle-Vents*, Nelly est la narratrice principale, donc elle parle pour les autres avec toutes ses opinions moralisantes. Donc, on n'a pas accès aux pensées des autres femmes dans l'histoire. Cependant, Condé met plusieurs histoires des femmes sans la médiation d'un homme en premier-plan pour mieux montrer la nature diverse de la féminité.

Condé utilise les voix des femmes pour explorer plusieurs problèmes de l'expérience féminine qui ne sont pas valorisés. La fille de Sanjita, Étienne parle du mauvais rapport entre elle et sa mère qui est causé par les normes patriarcales. Elle

²⁶ “The fragmentation of Nelly Dean’s voice into the individual *récits* of, *inter alia*, black female servants realize the creolization of Brontë’s narrative configuration through the offices of polyphony, while producing in the text the essential stylistic manifestation of this creolization process, the Creole poetic mode of orality”.

réfléchit sur l'enthousiasme de sa mère grâce à la présence de Justin-Marie et son désir pour un garçon : « Il lui suffisait d'un garçon dans les parages pour lui redonner goût à la vie, ce que je n'ai jamais pu faire ! Je ne suis qu'une fille, et mes sentiments pour elle ne comptent pas » (Condé, 174). Son conte, ici, montre les effets de la patriarchie. Étiennise sait qu'elle ne compte pas dans le cœur de sa mère, qu'on dit que les garçons sont les seuls enfants importants. Comme sa fille, Sanjita questionne la perception des femmes. Premièrement, elle pose une question sur sa mère à propos de l'histoire des origines de son père : « (On ne parlait jamais de l'origine de ma mère ; je suppose qu'elle ne comptait pas[]) » (159). Sanjita emploie le même langage qu'Étiennise—les femmes ne comptent pas. Cette attitude reflète la société qui veut reléguer les femmes à une place inférieure où elles intériorisent ces idées chez Sanjita et sa fille.

En revanche, Condé explore les manières dont les femmes contestent ces idées. Sanjita complique l'image que les femmes ne comptent pas en parlant d'Étiennise après la mort de ses fils : « [I]l ne m'est resté que ma dernière, Étiennise. Une fille n'a pas beaucoup de valeur. Ma mère me disait qu'en Inde on les tuait à la naissance et qu'on les jetait aux carrefours... Malgré cela, cette enfant-là est devenue la prunelle de mes yeux mais je ne le montre pas par peur que le sort la reprenne » (162). Dans cette citation de Sanjita, il est visible que cette manifestation précise de la patriarchie est véhiculée par des histoires transmises de génération en génération. En même temps, Sanjita résiste à cette interprétation. Sa fille compte toujours. Cependant, elle ne montre pas son affection pour sa fille et ce silence perpétue la croyance chez sa fille qu'elle ne compte pas. Ce manque de communication entre la fille et sa mère n'arrête pas l'intériorisation de pensées misogynes. Dans le contexte du roman, l'importance de communiquer les problèmes de

ces pensées devient clair, car les problèmes persistent dans la deuxième génération si on ne les discute pas dans n'importe quelle société. Dans la narration du roman, cette histoire des deux femmes ne suit pas l'intrigue principale de l'amour et le revanche, et ce choix peint une image des vies des femmes qui sont complexes en dehors de la conversation du mariage.

L'histoire d'Irmine, aussi, reflète les problèmes qu'Étiennise voit pour les filles. Après qu'elle reçoit un ventre à crédit avec l'enfant de Razyé, ses parents la jette à la rue. En découvrant le mariage entre les deux par une lettre de Razyé, les parents d'Irmine écrivent « *[p]our nous, Irmine est déjà morte. Faites ce que vous voulez avec elle.* » (110). L'état cruel de ses parents correspond à l'idée que les filles ne comptent pas, mais dans ce cas, elles ne comptent pas si elles ne suivent pas les lois du père. Contrairement au cas d'Étiennise, les parents d'Irmine affirment qu'ils ne valorisent pas leur enfant. Sanjita aime sa fille en réalité. Quant à Irmine, elle tombe dans la misère après une enfance malheureuse dans la société béké. La seule personne qui l'a aimé—c'était *mabo* Julie qui « était [s]a véritable maman » (105). Elle a cherché l'amour familial en dehors de sa famille. Son rapport à *mabo* Julie et le traitement cruel de ses parents deviennent un critique sévère de la culture autour de la société béké. Ils ne chérissent pas leurs filles. Cependant, Le malheur d'Irmine et Étiennise vient du même endroit—la pensée qu'elles ne sont pas valorisées par leurs familles, mais dans des contextes différents. La polyphonie de la narration montre l'universalité des quelques normes de la patriarchie et leurs effets sur la formation des filles diverses.

Condé emploie la narration des femmes pour mieux problématiser la capacité masculine de voir, car la narration des femmes mieux montrer leur capacité de voir, aussi.

Les récits des personnages donnent les exemples de ce thème, car plusieurs récits sont construits sur la capacité des narratrices de voir clairement. La première histoire est racontée par Nelly—l’encadrement de son histoire montre sa capacité de voir clairement. Sur un bateau qui va en Guadeloupe, elle rencontre Razyé et cet échange se passe :

C’est alors que, tandis qu’il cherchait sa cabine dans tout ce désordre, Razyé se heurta à une femme d’âge mûr, belle négresse assez forte et habillée comme une *da* de bonne famille... — Monsieur Razyé, s’écria-t-elle. Est-ce bien vous ? J’ai bien failli ne pas vous remettre. Razyé ne dit rien... Ce bref intermède ne passa pas inaperçu, et Mlle de La Cosardière... se rapprocha de la *da*. (24).

Dans ce passage, Nelly reconnaît Razyé—un acte de vision qu’il n’aime pas. Il veut rester dans l’anonymat, mais elle l’interrompt. Cet acte conteste sa puissance dans toutes situations, car il n’a pas le pouvoir dans cette interaction avec une femme qui le connaît. Le deuxième acte de voyeurisme dans cette scène est celui de Mlle de La Cosardière. Mlle de la Cosardière voit l’interaction entre les deux et elle demande l’histoire de Nelly. Ce deuxième acte déclenche du récit. De plus, il devient le début des histoires de Razyé. Les rumeurs et les histoires en font une personne qui ne peut pas être anonyme. La capacité de voir et la possibilité de raconter sont toujours liées dans ce contexte, car on ne saurait pas l’histoire de Nelly si l’autre femme n’avait pas vu cette conversation. Ce qui change ici par rapport au texte source c’est que le destinataire de l’histoire de Nelly est une femme. Il est évident que cet acte de voir montre le pouvoir des commères qui peuvent entourer Razyé des histoires. Ce sont des femmes qui voient, et cela est importante pour la féminisation de la narration, car les femmes observent les histoires et elles les racontent.

Le récit de *mabo* Julie présente un bon exemple d'un type de vision qui ressemble un peu plus au voyeurisme de Lockwood. Lockwood est un voyeur, car il tire du plaisir des observations des femmes. De plus, son témoignage des événements étranges à Hurle-Vent pique sa curiosité. *Mabo* Julie fait le même chose. Premièrement, elle dit qu'Irmine est une source de douceur dans sa vie, car « depuis le moment où elle a commencé à penser et à parler, j'ai vu qu'elle n'était pas pareille au restant de sa famille... » (115). Dans sa pensée, Julie illustre le plaisir qu'elle a grâce à cette enfant. Cependant, elle caractérise son amour pour cet enfant par la vision. Ce choix montre l'importance de la « vision » dans notre vocabulaire de l'amour. Cependant, ici cet amour est celui d'une femme pour quelqu'un qui est presque sa fille. La capacité de voir Irmine grandit et le plaisir de la voir transforme le modèle du voyeurisme en quelque chose plus féminin, car une femme tire du plaisir en regardant de façon non-romantique.

Julie, aussi, subvertit la vision dans la première scène de *Hauts de Hurle-Vent*. Dans cette scène, Lockwood note des choses différentes dans *Hurle-Vent*. Il voit le fantôme de Catherine et il avait un échange avec Heathcliff sur le fantôme qu'il trouve bizarre. Dans *La Migration des Cœurs*, par contre, *mabo* Julie voit Razyé qui regarde une photo de Cathy. « Une fois, j'ai collé mon œil au trou de la serrure et je l'ai vu agenouillé à deux genoux devant table. Sur cette table autour de l'agrandissement d'une photo de la défunte Cathy de Linsseuil, il y avait tout un désordre de cruches, de bouteilles de vin... je n'avais pas pu épier longtemps, car Razyé s'était tourné vers la porte... » (116). Elle subvertit le modèle du voyeurisme, car Razyé veut regarder l'image de Cathy sans être vu. Toutefois, Julie le voit. Par conséquent, *mabo* Julie présente une menace aux voyeurs, car elle peut faire le même chose, et elle peut énerver Razyé par son regard. De plus, elle

prend la place de Lockwood, car elle voit ce moment intime entre Razyé et Cathy qui est morte. Elle prend sa place de narratrice qui peut voir et interpréter les événements pour le lecteur.

L'histoire d'Étiennise illustre les rapports du pouvoir dans le voyeurisme masculin dans *La Migration des Cœurs* à cause de ses interactions avec Justin-Marie. Justin-Marie est malade et en train de mourir en moment où il rencontre Étiennise. Il habite dans une maison d'Aymeric et la mère d'Étiennise lui a interdit de le rencontrer. Dans leur interaction, il y a un moment de reconnaissance : « [i]l regarde autour de lui et m'aperçoit là où je suis, le dos contre la clôture de rosiers blancs. Je me demande s'il est plus vieux que moi. Pas tellement, en tout cas. Un ou deux ans, pas plus. Finalement, il me fait un petit signe d'approcher... tout en m'examinant de la tête aux pieds » (168-169). Il la voit dans ce moment et il l'analyse, mais elle l'analyse, aussi. L'acte de déterminer son âge révèle son acte de voir. Il y a une symétrie grâce à leur capacité de voir et comprendre l'autre. S'il la regardait sans sa connaissance, cet exemple serait plus comme un voyeurisme traditionnel où la femme soit objet plutôt qu'un sujet. La narration renforce cette interprétation, car on lit les pensées d'Étiennise. Elle est le sujet de son histoire, car on connaît sa capacité de penser et sa capacité de voir.

Cependant, ce monde existe toujours dans un contexte où les femmes se trouvent dans une place inférieure. Dans une partie racontée à la troisième personne, Justin-Marie prend le contrôle de la situation en l'accusant de mentir. Condé commence ce chapitre : « Justin-Marie la fixa de ses yeux brillants de méchanceté... » (184). Dans cet acte de vision agressive, Justin-Marie prend du pouvoir. Ses yeux montrent sa méchanceté. Après, il a forcé Étiennise à embrasser et elle se bat contre lui, et Condé écrit « [s]es yeux

se fermèrent » (191). Par conséquent, le pouvoir de Justin-Marie dans cette histoire est lié à sa capacité de voir, car au moment où 'il ne peut pas voir et il ne peut pas dominer une fille, il meurt. Sa capacité d'agir de façon codée masculin meurt. Pour le cas de la narration, cet exemple montre l'importance pour les femmes de *voir* dans le récit, car cela leur donne du pouvoir—le pouvoir de penser, d'énervé les hommes, et le pouvoir de raconter.

La narration de ce roman comme celui texte original de *Hauts de Hurle-Vent* représente un acte de féminisation du roman. Les récits jouent un rôle important dans la création de la voix féminine puissante. De plus, Condé transforme le texte original de la manière hétérodiégétique par les voix multiples qui reflète la culture diverse des Antilles. Finalement, elle maintient l'importance de la vue et le voyeurisme pour les narratrices pour souligner la possibilité de subvertir les normes masculines.

Conclusion

En conclusion, l'histoire de *La Migration des Cœurs* présente des images des féminités à travers les narratrices multiples du roman. Cependant, elle se focalise sur les femmes puissantes. Les narratrices du roman confrontent le voyeurisme et le rôle de la vision dans la narration pourvu qu'elles soient puissantes grâce à leurs capacités d'observer les événements du roman et de les interpréter de façon claire. Cathy et Cathy II symbolisent des filles qui subvertissent des attentes pour les femmes à montrer dans la bonne société, car la bonne société ne les aime pas à cause de leur peau et à cause du désir de Cathy d'être sauvage encore. Le fait que le texte fonctionne comme un bildungsroman où les deux femmes apprennent la réalité de la vie qui les entoure contribue à montrer le développement et la chute d'une femme dans une société qui a des règles strictes.

La transposition des *Hauts de Hurle-Vent*, est pour la plupart hétérodiégétique en se situant le texte aux Caraïbes. La polyphonie du texte contribue à cette créolisation, car elle montre les voix et les vies différentes et diverses—un aspect important dans de la créolité et des Antilles. Le langage et le rythme du texte rappellent l'oralité antillaise et la littérature antillaise plutôt que la littérature anglaise. Le changement de la race des personnages principaux comme celles de Cathy et sa fille contribuent à cette créolisation, car elles montrent deux perspectives sur le métissage de la Guadeloupe. De plus, elles illustrent la nature entrelacée du genre et de la race dans leur vie—un principe important dans le féminisme intersectionnel. Condé utilise ces méthodes pour créer un texte féministe créole qui dans ces façons de parler des femmes parle aussi de la créolité.

Lionnet et O'Regan commencent à montrer le lien entre la créolité et les aspects du féminisme intersectionnel dans la narration du texte. Lionnet, en particulier, analyse le rôle de Cathy II dans le texte et la peur de Premier-Né de lire le journal de Cathy qui représente la peur des voix féminines. Elle se focalise sur le symbole d'Anthuria, la fille de Cathy II et Premier-Né, aussi. Cependant, ni O'Regan ni Lionnet n'analyse le rôle du bildungsroman ou les modèles de la féminité que les femmes diverses représentent dans ce texte. Ils n'étudient pas de lien entre les modèles de la féminité dans *Les Hauts de Hurle-Vent*. Ce travail montre les qualités universelles de l'hypotexte qu'on peut transposer dans les autres contextes ainsi que les qualités qu'on devrait changer dans d'autres contextes pour mieux montrer la spécificité des vies qui existent dehors de l'Europe. Des autres textes qui analysent la créolisation de *Les Hauts de Hurle-Vent*, négligent souvent le rôle de la féminité qui est un grand thème dans *La Migration des Cœurs* à part en regardant le rôle d'Anthuria.

Anthuria représente l'avenir possible pour les femmes, mais aussi pour la créolité. Holly Collins, dans son article « Towards A 'Brave New World' Tracing the Emergence of Creolization in Maryse Condé's Canonical Rewritings », écrit sur la créolité d'Anthuria : « Elle est l'avenir, le produit de Razyé II et Cathy II qui sont des représentations de l'identité rhizomique eux-mêmes, car ils partagent un héritage indéfinissable de toutes sortes de racines »²⁷ (Collins, 78). Cette citation montre le symbolisme d'Anthuria. Elle est une fille qui a des origines inconnues comme plusieurs gens dans la société post-esclavagiste. Elle est le résultat de la créolisation et elle peut être son futur. Toutefois, Anthuria est aussi une fille. Lionnet analyse ce choix d'une fille,

²⁷ "She is the future, the product of Razyé II and Cathy II who are themselves rhizomic representations of identity as they share an indefinable heritage of all sort of roots."

car elle peut représenter le futur féminin, aussi. « La note finale du roman souligne le charme de cette enfant qui pourrait diriger l’histoire dans une nouvelle direction, seulement si sa voix n’est pas noyée comme celle de sa mère » (Lionnet, 62)²⁸. Il semble qu’Anthuria correspond à l’avenir des Caraïbes—un avenir qui est aussi féminin. Anthuria représente les femmes des Antilles qui lisent ce roman en espérant de trouver la voix.

Une piste qu’on pourrait suivre encore est le rôle des autres moments intertextuels dans ce texte sur la féminité. En particulière, le moment qui rappelle *Ourika* peut être examiner en plus de profondeur. Ce travail montrera une autre source pour les personnages dans ce texte et la relation entre la féminité et la race. On pourrait examiner la masculinité qui est présentée dans ce texte vis-à-vis la féminité, car cette piste illuminerait le rôle de Razyé en relation aux femmes de ce texte et aux grands thèmes de ce roman.

²⁸ “...[T]he final note of the novel stresses the loveliness of this child who may take history in a new direction, if only her voice is not drowned like that of her mothers.”

Bibliographie

- Brontë, Emily. *Les Hauts de Hurle-Vent*. Translated by Frédéric Delebecque, La Bibliothèque électronique du Québec, vol 593, version 1.0.
https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Bronte_Les_Hauts_de_Hurle_Vent.pdf
- Collins, Holly. "Towards a 'Brave New World': Tracing the Emergence of Creolization in Maryse Condé's Canonical Rewritings." *Women in French Studies*, 23.1, 2015, pp. 69-84.
- Condé, Maryse. *La Migration des Cœurs*. Paris, Robert Laffont, 1995.
- Gilbert, Sandra M., and Gubar, Susan. *The Madwoman in the Attic : The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. New Haven, Yale UP, 1979.
- Lionnet, Françoise. "Narrating the Americas: Transcolonial Métissage and Maryse Condé's *La Migration Des Cœurs*." *Women in French Studies*, 2003, pp. 46-64.
- Little, Roger. "Condé, Brontë, Duras, Beyala: Intertextuality or Plagiarism?" *French Studies Bulletin: A Quarterly Supplement*, 72, 1999, pp. 13-15. <https://doi-org.ezproxy.whitman.edu/10.1093/frebul/20.72.13-a>
- Loos, Amanda. "Symbolic, real, imaginary". *The University of Chicago: Theories of Media*, 2002. <https://csmt.uchicago.edu/glossary2004/symbolicrealimaginary.htm>
accès 6 Mai, 2019.
- Newman, Beth. "'The Situation of the Looker-On': Gender, Narration, and Gaze in *Wuthering Heights*." *PMLA*, vol. 105, no. 5, 1990, pp. 1029–1041. JSTOR, www.jstor.org/stable/462732.
- O'Regan, Derek. *Postcolonial Echoes and Evocations: The Intertextual Appeal of Maryse Condé*. New York, NY: Peter Lang, 2006. Modern French Identities.

Stoneman, Patsy. "Feminist Criticism of 'Wuthering Heights.'" *Critical Survey*, vol. 4, no. 2, 1992, pp. 147–153. JSTOR, www.jstor.org/stable/41555645.

Stoneman, Patsy. "The Brontë Legacy: Jane Eyre and Wuthering Heights as Romance Archetypes." *Rivista di Studi Vittoriani*. vol. 3, no. 5, 1998, pp. 5-24.

"Transposition". *Trésor de la langue française*.

<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2623778385>; accès 6

Mai, 2019.

Wolff, Rebecca, and Maryse Condé. "Maryse Condé." *BOMB*, no. 68, 1999, pp. 74–80.

JSTOR, www.jstor.org/stable/40426191.